

سيهائية الصورة

مغامرة سيهائية في اشهر
الرسائل البصرية في العالم

الطبيب عبد الله باقني



قصور عهد الله الثاني

سيمبائية الصورة

مغامرة سيميائية في الشهور الإسلامية البصرية في العالم

دار الغرب للنشر والتوزيع

ليس إهداءً فقط بل تواصل:

إلى التي خدني إليها شوقي وحنني.

إلى التي اشتاق إليها في سكتاني.

إلى روح والدي رحمتها الله وأسكنها فسيح

جناته.

إلى والدي العالي أدام الله عليه الصحة

والعالية.

و إلى زوجتي وأولادي.

و إلى زملائي وطلائي في قسم علوم الإعلام

والإتصال — جامعة وهران

الأستاذ: قنور عبد الله ثاني

تقديم

نظرة ما في تعبوية الصورة

في مظهرات اللغة، لغة طيفيات لإنتاج المعنى، ولغة ما بعد اللغة وصولاً إلى التلقي وبين هذا وهناك لغة سيكولوجيا وسوسولوجيا ولسانيات اللغة، ولما تحاط هذه اللغة بكتشوفات باللغة الكتابة والتعبير والقراء للمعنى.

هذه الحقيقة التي نلاحظها وأمن الشعاعيون، الإنشائيون، مستهلكي اللغة، تراكمها وبين مكتوبة وتشغل طويلاً بسؤال حول وظيفة اللغة. لكن ما أمن فيه الآن هو اعتقاد لغة موازية، حملة بكثير جدا من اتساق المعنى وجماليات التلقي، تلك اللغة الموازية ما هي إلا لغة الصورة. بماذا: عصر الصورة، واستعارة: ثورة الصورة.

من هنا سقرأ الصورة بين سيكولوجية منتجة للمعنى ولما تشكو شكلاً استيعولوجياً مستقلاً بذاته وقادراً على التعبير والتأثير... السيمولوجيا غير العظيمة، الشحنة للمعنى هي التي تخرج في بين الصورة وطيفاتها وتتجاوز مع السيكولوجيا من جهة و باستطاعتها التعبير من جهة أخرى .

على هذا ..قرأ الباحث الكثير في سيميولوجيا الصورة لتصور عهد
نظ ثاني، وأحد جيلا من الباحثين ما تفكروا يفتون في هذه المفاهيم
في بين الصورة وعلاقتها...ما يدفع إلى مزيد من العمل لاستحلاء
طبقات المعنى عبر الصورة.

الإنجازات ما بعد الحديثة في هذا الباب لا توفر الباحث ولا
تقبل كشوفاته، لكنها لا تتيح التهورات اللاشعورية التي تعود إلى
عصبة غير مبهومة وحلاسم وأحاج تفر المستريدين في هذا الباب.
والفما نحن على صعيد الثقافة العربية أفرج ما نكون إلى دراسات
معقدة في سيميولوجيا الصورة، وثانيا ما تقدمه وسائل الاتصال
الحديثة عبر الشاشات المتغيرة خصوصا وعبر السينما من بين
سيميولوجية متعددة المستويات والدلالات ..فالبحت في هذا الميدان
حرية مازال محدودا للغاية والكتب التي تبحث فيه معدودة، وهذا
بالر هذا الكتاب إضافة نوعية من المؤكد أنها ستطري مجال البحث
في هذا الميدان وتقدم حصيلة معرفية عميقة.

د. طاهر عبد مسلم

رئيس القسم الثقافي في صحيفة الزمان القنولية - بغداد

أستاذ في كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

بغداد: يوم 18 أكتوبر 2004

PREFACE

Actualité de la sémiologie

Plus que jamais nous sommes plongés dans ce que Daniel Bregnon (1) appelle la « *sémiosphère* », c'est à dire ce monde de signes qui double notre monde naturel et qui nous propose un ensemble de représentations qui ne cessent de se complexifier.

C'est déjà dans les années soixante, la prolifération des signes médiatiques qui amena Roland Barthes (2) à faire considérablement avancer la sémiologie, en s'intéressant au mythe, à la publicité, à la mode ou au système des objets pour mieux déchiffrer la culture dite de masse.

A travers une démarche largement héritée de Saussure, Roland Barthes propose de suspendre la référence au profit des codes. C'est ce qu'il résume fort bien (3) en écrivant qu'il « *fait une accoutance incessante de l'observation pour accommoder non sur le contenu des messages, mais sur la facture* » et en insistant sur le fait que « *le sémiologue comme le linguiste, doit entrer dans la cuisine du sens* ».

La métaphore peut surprendre ou sembler triviale mais elle met bien l'accent sur la caractéristique finalement pratique de la sémiologie qui consiste à « *démontrer* » des systèmes de représentations pour mieux comprendre leurs modes de signification et du même coup ne pas se laisser abuser par eux.

C'est sans doute-t-il dans le même esprit que Kaddour Abdallah-Tazi nous propose un parcours d'analyse sémiologique qui va de l'examen des concepts de la sémiologie à l'analyse des messages visuels, en passant par un chapitre consacré à l'analyse de l'image.

Sémiologie visuelle donc, essentielle à l'heure où les images se multiplient, se transforment, s'hybrident.

Multiplication qui est notamment due au développement et à la diversification des technologies et des supports. La numérisation est à cet égard un phénomène essentiel puisque elle permet de stocker des grandes quantités d'images mais aussi de les transporter de façon nouvelle. Que ce soit à l'échelle domestique à travers l'envoi d'images par courrier électronique ou sur un portable téléphonique, ou à l'échelle des télécommunications avec l'envoi d'images sur des satellites.

Une telle situation rend plus que jamais nécessaire une véritable éducation à l'image pour que les jeunes soient capables de déchiffrer mais aussi de critiquer ces messages visuels qui les sollicitent de plus en plus. L'apport de Kaddour Abdellah-Taïl est donc essentiel à cet égard.

On notera aussi que le nouveau des d'ubiquité des images d'actualité, de fiction, de jeux, va rendre de plus en plus nécessaires des études interculturelles cherchant à mettre en jour les rapports entre des cultures constituées et l'internationalisation des images.

Transformation aussi, sur grâce aux nouveaux supports numériques, les images se modifient souvent profondément. Que l'on pense aux images en trois dimensions qui peuvent nous introduire dans des mondes virtuels ou plus modestement à la photo numérique qui peut être retouchée, transformée.

C'est alors le récepteur et l'usage de ces images qui est appelé à occuper une nouvelle place.

Hybridation enfin parce que de plus en plus, les images empruntent les uns aux autres, se citent mais aussi se réinventent en se déjouant ainsi des genres établis. Les images ludo-éducatives qui sont censées permettre d'apprendre en jouant sont à cet égard intéressantes, tandis que les images de la télé-réalité posent des questions importantes par rapport aux statuts de l'image dans nos sociétés.

En apportant sa contribution à l'analyse de l'image, Kaddour Abdellah-Taïl, s'inscrit donc dans un mouvement où les champs de recherche ne manquent pas.

(1) Baudrillard D., Textes essentiels, Sciences de l'information et de la communication, Paris, Larousse, 1993

(2) Barthes R., « Essais de sémiologie » in Communications n°4, Paris, Seuil, 1964

(3) Barthes R., L'œuvre sémiologique, Paris, Seuil, 1983

Dr: Thierry Lancel

Professeur des Universités

ISIC, Institut des Sciences de l'Information et de la Communication

Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3

École Doctorale, Edilco

Equipe de recherche et d'accueil Imagines

Bordeaux : le 09/11/2004

مقدمة

إن الحركة التي تدور رحاها اليوم بين الدول الصناعية الكبرى، وحيثها على الدول النامية. هي معركة السيطرة على الصورة بشئ أشكالها، وتختلف معانيها، بدءا بالصورة التلفزيونية المباشرة عن طريق الأنهار الصناعية، والصورة السينمائية، وأفلام الكرتون، ووصولاً إلى الصورة في مجال الإشهار، وكتب الأطفال، وهي ليست محايدة، بل تحمل أهدافا ورسالة، فهل النخب العربية والإسلامية واهية بهذه التحولات الكبرى؟

ولعل السبب الذي جعل من الصورة تفقد بلاغتها وسلطانها التي أعطتها إياها الصيغون القدامى، خصوصاً في المجتمعات العربية الإسلامية، هو راجع أساساً إلى سيادة ما يسميه علماء الاتصال بالثقافة القطعية أو القسرية، التي مازال بعضهم يحاربها بكل قوة (الأوحيثها)، والبعض الآخر يرضى كل الرقابة عليها لاعتبارات سياسية وأيديولوجية، على الرغم من دخولها حياتنا اليومية، وبيوتنا دون استئذان، وتقوم بتوجيهها في غالب الأحيان.

وحين نستطيع مقارنة منظومة الفنون البصرية الحديثة وتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية وخاصة إنتاج هيئتها على حياتنا المعاصرة ونوعيتها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني

بمعالجتها بدرجة إنتاج الثمن في الثقافة المعاصرة فمن يملك القدرة على
التفكير بالصورة والتحكم في إنتاجها وتحويلها يستطيع إدارة
المواقف لصالحه.

وإن افترضنا منهجية متكاملة لتحليل الرسائل البصرية الفعالة تبدو
معقدة وصعبة، وعلى القارئ والباحث أن يكون مجهزا بترسانة من
الأدوات التحليلية واسترفاد جميع الشائع المعرفي والمنهجية المتوافرة
في هذا الميدان، التي تمكنه من اكتشاف عباها الصورة واللون،
وعقلها الثقافي والفكري، لأن شروط إعداد وتكوين واستقبال هذه
الرسائل لشرك معارف وثقافات من أنواع غريبة والإقتصادي
والسياسي والاجتماعي والفلسفي. قلنا إنه مسألة الصورة من
خلال المنهجية السيميولوجية الحديثة، هي ليست مجردا للمعرفة
الغريزية بل عليها أن تبحث عن المثلوات الإمكانية للوصول إلى
نسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من الممارسات.

هذه الدراسة التي تقدمها إلى الباحثين في مجال سيميائيات
الإنسان البصرية، هي نتيجة لدراسات متنوعة، ولقاءات عديدة مع
أهل الاختصاص، وقد عرضناها على خبراء وعلماء وعلماء
العالم. وإن نشكر في هذا المقام أستاذي الدكتور أحمد حساني في
اللسانيات التطبيقية، قسم اللغة العربية جامعة وهران، الذي لم
يحل علي بلوجيهاته وأصابعه القيمة طوال فترة ملازمته.

وأيضاً الدكتور نوي لونسبان Thierry LANCIEBم بروفيسور
في الجامعات (علوم الإعلام والاتصال) جامعة بورغوا، ومدرسة
الدكتوراه EDHEC، وهو الأبحاث في استقبال الصور، الذي
استخدنا كثيراً من أبحاثه في سيميولوجية الأنساق البصرية، وتبينه
لبعض أبحاثي العلمية في سيميولوجية الصورة. وذلك بكتابة تقديم
مطول لهذا العمل الشرايع.

كما لا أنسى الدكتور طاهر عبد مسلم. رئيس القسم الثقافي في
صحيفة الزمان القنولية، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة - جامعة
بغداد. الذي لم يحفل علينا بملاحظات القيمة، ورؤيته الثاقبة لأبحاث
العلامة البصرية، التي أوجزها في ورقة التقديم.

ولقد لمتنا في هذه الدراسة مختارية سيميولوجية لأشهر الرسائل
البصرية في العالم، وألمنا بعض ملاحظاتها التقنية ووظائفها الجمالية
وخاصة إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة، ومن بين هذه الرسائل
البصرية:

صورة الطفل محمد جمال النورة لصور القناة الثانية في التلفزيون
الفرنسي خلال أبو رحمة، والصورة التي أهرت العالم لكيان كاتر،
وصورة سقوط بغداد للقناة الأمريكية CNN، ولوحة لونا لورا
" بلوكندا" لس: ليوناردو دافنشي، والعلامة الإشهارية للفيلم
المسبي، وشعار قناة الجزيرة، وبالإضافة إلى تحليل الرسالة

السبعة البصرية: فيلم وثيقة للمرحلة بمجه بشر الشويخ، وفيلم
شاطن السبعة *Cost Army* لروبرت زيمكس .

وقد ارتكزت الدراسة على ثلاثة أبواب شمل الأول منها على
المفاهيم الأولية للسميولوجية، وضم خمسة فصوله، وثمنا في
الفصل الأول، التمهيد التاريخي من علم النحو إلى الألفية البصرية،
ثم اتفقا في الفصل الثاني إلى التليل الألفي: علاقة التليل بالملول،
ثم في الفصل الثالث، التلانيات والدلالة، وفي الفصل الرابع، إلى
العلاقة بين الرسالة الألفية والرسالة البصرية، ثم في الفصل
الخامس، إلى العلاقة في الرسائل البصرية الثانية، ومستويات إنتاج
التلني.

وقد شمل الباب الثاني على سميولوجية الصورة، وضم خمسة
فصول، وثمنا في الفصل الأول الصورة بين العين والكاميرا، ثم
اتفقا في الفصل الثاني إلى الاتصال والرسالة البصرية، ثم في الفصل
الثالث نظرها إلى أنواع الرسائل البصرية الثانية، وفي الفصل الرابع
درسا الصورة والصوت: عناصر النحو السيميائي، وكيف تقرأ
الفيلم ؟، وفي الفصل الخامس والأخير، نظرها إلى منهجية تحليل
الرسائل البصرية.

وقد شمل الباب الثالث والأخير على تحليل بعض أشهر رسائل
البصرية، وضم أربعة فصول، وقدما في الفصل الأول تحليل ثلاث
صور فوتوغرافية، وفي الفصل الثاني تحليل لوحة بونكس، وفي
الفصل الثالث اللوحة الإشهارية وشعار قناة الجزيرة، أما في الفصل
الرابع تحليل رسالة السمعية البصرية.

الأستاذ: الدكتور عبد الله كافي

أستاذ سيميولوجية الصورة، قسم علوم الإعلام والاتصال

جامعة وهران (الجزائر)

وهران 27 رمضان 1424، الموافق 10 نوفمبر 2004

الدراسات السيميائية وضع حدود فاصلة بين هوال الرسائل البصرية
les signifiés وبنطولاتها les signifiants وتنظيم قوانينها الاستدلالية
والثابته؟ كيف يشتمل التمثيل la représentation في الرسالة
البصرية، وعلى أي أنواعات mécanismes بنائية يتم تحقيق طرق
التمثيل la signification فيها؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة عن التمثيل بتصديق فطر في
خصوصية الرسالة البصرية بوصفها علامة signs سيميائية تشتمل
وعلى تنظيم خاص ومحدد.

فماز Christian Metz يعتبر الرسالة البصرية مثل الكلمات، وكل
الأمياء الأخرى لا يمكن أن تغفل من توظيفها في لغة التمثيل.
والأهم من ذلك هو الوقوف عند التباين الذي يميز هذه الرسالة
بوصفها علامة أيقونية sémiotique iconique وبين اللسان comme la
بوصفه نسقا موزونا يشمل الفعل الإبداعي الإنسان. ولعل التقاطع
بين ما هو أيقوني وما هو لسان بوصفهما بشكلان معا علامة، هو
ما جعل معظم الدراسات اللسانية السيميائية في بداية القرن
العشرين تخط بين الحقلين، وتدرسهما في إطار شامل هو اللغة،
وبالتالي تغطي الفوارق النوعية بين التعبير الأيقوني والتعبير اللساني.
ومن ثمة، فإن أول خطوة منهجية تلتزم إلى تحديد الرسالة البصرية،
وتعين أنماط اشتغال التمثيل داخلها، تشمل في ذلك التمييز الذي جاء
به "إميل بنفست" في معرض حديثه عن الأنظمة السيميائية التي

تحمل دلالة (اللسان)، والأنظمة السيميائية التي لا تحمل، وهي التي تتحقق في التوسيلي والرمزي والشكلال الصور البصري⁷. وبناء عليه، يمكن القول إن الصيغ التصويرية البصرية، كشمس منها رائعة التمثيل، أو القصد في التمثيل⁸، فإذا كانت العلامة اللسانية تتميز بالطابع الاحتياطي *adventive* في علاقة الشكل باللفظ⁹؛ "العلامة الصوتية: (ح ص ا ن)، لا تحمل بالضرورة على مفهوم حصان"، فإن العلامة الأيقونية -عكس ذلك- تتميز بخاصية تحليلية "*deictive*". فحين صورة الحصان من جهة، وحقيقته الرسمية كحيوان في العالم من جهة أخرى علاقة مباشرة¹⁰. فالدلالة ليست عملية تستلزم بل هي معطاة من خلال التشابه أو التقارر، وهو ما يقصدها في رأي دي سوسور، من السموريات التحليلية.

فإذا سلمنا بأن اللسان *langue* ما يشتمل على تفصيل مزدوج *articulation double* يترجمه تفصيل العلامة اللسانية *signe de langue* إلى عناصر التفصيل الأول، وهي الوحدات اللغوية *units significatives* أو الفونيمات، وعناصر التفصيل الثاني وهي الوحدات الدنيا غير اللغوية، أو الوحدات المميزة *distinctives units* أو الفونيمات، فإن الفحيت من هذا التفصيل للزوج داخل

⁷ http://www.alukah.net/article/01_02.htm

⁸ http://www.alukah.net/article/01_02.htm

⁹ http://www.alukah.net/article/01_02.htm

أحمد عبد الله الكوي: سيميائية الفنى البصري، ومجلة الرسالة البصرية

¹⁰ http://www.alukah.net/article/01_02.htm

العلامة الأيقونية بعد أمراً صعباً كما ذهب إلى ذلك أرموتو إيكو. لو
مأخوفاً في منظور ملادين جولي. ولكن في حقيقة الأمر هناك في
العلامة التشكيلية الفصل مزوج، الفصل أول الشكل *formae*
وهو الوحدة الشكلية الصغرى، والفصل ثانٍ لوم *colours* وهو
الوحدة اللونية الصغرى.¹¹

لغة الصورة الفوتوغرافية والإيدولوجيتها

انفداء من سنة 1961 عمل يارث على تطوير نظريته السيميولوجية حول الفوتوغرافيا بوضع مجموعة من الإشكاليات ومناقشة بعض المشاكل للنهية والنظرية التي لم تحظ باهتمامه من قبل وخاصة تحديد مكونات (اللغة الفوتوغرافية) ما هو معنى الصورة الفوتوغرافية وما هو أسلوبها السيميولوجي؟ هل الصورة الفوتوغرافية علامة أم رسالة؟ ما هي طريقة اشتغالها؟ من يملك معنى الصورة؟ ومن يتم ذلك؟¹²

إن الصورة هي في المقام الأول خطاب شعاعي دون سنن، يعني الشيء وسورته الفوتوغرافية لا لزوم لربط أي سنن¹³ وبصورة أخرى، إن الصورة الفوتوغرافية خطاب مشكل كمتفانية غير ظاهرة.

Journal of Management Education 33(10)

18 <http://www.studiodaily.com/2003/index/2003/index.aspx?2003.html>

[illegible]

Le message photographique, in Olvès et Robert, p. 111.

وإن تشكيل الفن الثاني هو مطلوب جمالي أو إيديولوجي يربطنا إلى ثقافة مثقفي الرسالة. تتميز الصورة الفوتوغرافية، حسب (بولان بارث)، بكونها ذات استطلاعية بنية: تتشكل من عناصر متفككة ومعالجة وفق اللطيف: للهن، والجمالي، والإيديولوجي اللذين يعطيان لها بعداً تفسهياً. توجه إلى المثقفي الذي يكفي بتسلعها فقط، بل يجد قرابته على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي، أي انطلاقاً من مرجعية ثقافية حضارية¹⁴.

لقد ارتبطت الصورة على الدوام وهو القرون بالحضارة. وعلى العصور بدین تصور الإنسان الحديث عن بائق وأيونان القديمة، أو العصر الوسيط إلى البصر أي إلى الصورة عوض القراءة¹⁵. وإن الهدف من مساهمة الصورة الفوتوغرافية هو استخراج التبتلات اللغوية التي تبين هذا النوع من الإنتاج، وهي تبتلات تتحكم في السلوكيات اليومية للإنسان وفي القيم التي يتبعها. واستطاع بارث (أساطين) 1957 بدراسة لهذا النوع من العلامات، أن يوضح تلك الثقافة الإيديولوجية التي تقوى وراء ما يقدم نفسه كطبيعة بديها أفراد المجتمع ما بكل بخاصة وعنبرية¹⁶. فهو في القسم تأويل للعوامل الاجتماعية في إطار التواصل الجماعي، أي أنها كانت مادة هذه العوالم

¹⁴ عبد الرحيم كشور، مساهمة الصورة الفوتوغرافية في برامج محمد أنطون مجلة دراسات، العدد

2001، 16.

¹⁵ محمد الحناشي، ما هي الصورة؟ برامج محمد أنطون، مجلة دراسات، العدد 1، 1996.

¹⁶ عبد الرحيم كشور، مساهمة الصورة في التواصل الاجتماعي، العدد 1، 1996.

وهذه الأساطير: أشياء، تصا، صورة، سلوكا، ومعاراة أخرى، إن (أساطير) هو سميات نقدية للإيديولوجيا. بتحليله لبعض الصور، عمل بارت بعمل على تبيان السلطة للتحكم في الصورة، لأن لها بعضين ملصقين: القوي و الإضعاف.

الأسطورة والصورة الفوتوغرافية

ما هي مكونات الأسطورة الفوتوغرافية وما هي كيفية اشتغالها ؟ يرى بارت أن الصورة الفوتوغرافية هي رسالة، وهذه الرسالة هي بذاتها حاملة لرسالة ثانية هي ما يسميه أسطورة أي تنفا دلالي لواصلها مرتبطا أشد الارتباط بالنسق الفكري السائد والقيم والذلالات التي يتسمها هذا النسق. وهنا يؤكد بارت لربما أنه هذه الأساطير، وتاريخها أنه الأساطير التي يطورها المجتمع¹⁷. لأن هناك ارتباط وثيق بين الصورة والقدس والمسيب، ويكفي أن نذكر أن الرسوم الخاصة إلى تزيين التماثيل للملكية في الأهرام والأيقونة للمسيح عليه السلام¹⁸.

ومن ثم فالصورة الفوتوغرافية نسق سيميولوجي يشمل على ثلاثة مكونات: دل ومطلوب، والعلاقة التي تجمعهما والتي تشكل العلامة الفوتوغرافية. ويلعب بارت أبعد من هذا المستوى ليسمي هذا (تنفا سيميولوجيا أوليا) ويسمي الأسطورة (تنفا سيميولوجيا

¹⁷ هذا الزعم لعلل سيميولوجيا الصورة المرجع نفسه

¹⁸ هذا مكشفي، ما هي الصور 99 موضح فيها بالقرآن، مجلة، عناقيد، العدد، 1999

وإدخالها من العلامة كسعين إلى العلامة كشكيل، ومن ثم إلى اللؤلؤ كمنهوم وهكذا دواليك. ففي هذه الضرورة يشغل الشكل دائما كمستوى تقريبي يستند إليه المفهوم لإنتاج الدلالات²². وفي هذه العملية الإنتاجية للمفهوم يؤكد بارت لتفاعل عاملين اثنين: التاريخ وطاقة التواصل وإنتاج معنى أو معاني معينة، لأن المفهوم ليس شيئا مجردا وإنما هو مليء، بطرواف وبصيغة أخرى، إن المفهوم مثلاً الأسطورة بتواريخ جديدة أي معرفة الواقع التي يستند إليها قارئ الصورة الفوتوغرافية أثناء قراءته التي يربطها لترسل الجسماني أو الفردي لحظة إنتاجها. وهذه الطريقة لعمل الصورة على (الطبع) ما هو تاريخي وما هو ثقافي (بالعين الأنتروبولوجي للكلمة)²³. وخاصة تاريخ دمرطة الصورة هو نفسه تاريخ دمرطة الكتابة، لأن القرن 18، كان منعطفا أساسيا في تاريخ الطباعة بحيث أُنشئت هذه الأخيرة إمكانية النشر الجماهيري. ومن هنا نلاحظ ظهور الصحافة والرسوم الشعبية، والصورة الشمسية، التي أصبحت تمكن للفرد والأغنياء من تحقيق رغبتهم في الصورة²⁴.

²² Certeau, *Le dévot de la publication à la communication*, op.cit. p153

²³ عبد الوهاب، *جغرافيا الصور: التوازن في الحياة من أجل تطوير مجلة مثقبات العدد 10*

²⁴ عبد الحليم، *ما هي الصور؟* (تاريخ صورة بشارت، مجلة مثقبات العدد 1)

حرالية خطاب الصورة الفوتوغرافية

فيهر عبارة عن خطاب حركي ورمزي، وإن تحدد الفوتوغرافيا يتم قبل كل شيء بالعلاقة التي تربطها بالواقع، لأنها تقليد تمثيلي محدد أو تصوير بصري معاد. فإذا كانت الصورة الفوتوغرافية تمثل الواقع الحركي فإنها في نفس الوقت تخضع هذا الواقع إلى عمليات تقليص، وتصغير في إطار محدد: تقليص الحجم، والزوئية واللون. لكن هذا التقليص لا يعني هنا التحريك (بالمعنى الذي استعمله فريديريكس). يقول بارث: (إن الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يستلزم حتماً أن نقطع هذا الواقع إلى عناصر وأن نشكل من هذه العناصر علامات تختلف مادياً عن الشيء الذي تقدمه الفرافة)²⁵.

بصيغة أخرى: في مقابل هذا (واقع حركي) هناك (خطاب حركي) تقابل بيني على خاصيات علامية وليست مادية؛ لهذا السبب يسمى بارث هذا الخطاب الحركي أو التصوير خطاباً إدراكياً، وللممكن من العناصر التصويرية الخاصة التي تشكلها على الفرائز أن يختلف ذهبها علامات الإجماع²⁶.

²⁵ message photographique, in Olivo et Follet : p 11. Le

²⁶ <http://www.alphalexis.com/2003/index2003/index2003.html>
 غير أن الفريديريكس يميز بين الفوتوغرافيا الفوتوغرافية وبينها الفوتوغرافيا

وهكذا على مستوى الخطاب الحرفي (إن العلاقات التي تنشغل بين الدوال والمطلوبات ليست علاقات تحويل إلهي هي علاقات تسجيل، وإن غياب الفن يؤكد حقيقة أسطورة (طبيعية) الصورة الفوتوغرافية : للشاهد هنا أنماط مألوفة بطريقة ميكانيكية وليس إنسانيا (لأن ما هو ميكانيكي هو ضمانة موضوعيته).²⁷ ولكن ما يؤكد بارث هو أن هذه "الطبيعية" والموضوعية للفوتوغرافيا وهم كامل لأن كل صورة، مهما كانت طبيعتها تشجع مطلوبات إعتقادية يسميها بارث "مطلوبات رمزية" وهي مطلوبات تاريخية وثقافية، لأن كل صورة فوتوغرافية تقترح قبل مرصلا إليه، فرديا كان أو جماعيا²⁸.

مطابقة الصورة الفوتوغرافية وآليات التطبيع

يرى بارث أن هناك توازن عطاوين في نفس الوقت للصورة الفوتوغرافية وعلمه هي للمطابقة الفوتوغرافية: خطاب بلون سنن (وهو التناظر الفوتوغرافي)، خطاب ثلثي مسنن، والتسعين هنا يحيل إلى (الصحة الفوتوغرافية)، أي الكتابة والكتابة الفوتوغرافية بصيغة أخرى، أي إنتاج خطاب إعتادي أو سنن انطلاقا من خطاب بلون

²⁷ "Éléments de l'image", in Oliva et Palau, Seuil, 1982, p. 25

²⁸ <http://www.alibababooks.com/2003/index/2003/index.aspx?2003.html>

أدور: عبد الله كافي: سيميولوجة الفن البصري، ومطبعة الرسالة البصرية

من. إننا أمام تسق ومجموعة إحصائية بين قيمها الرمزي قول
الخرق²⁹.

لكن عدم إمكانية صورة حرفية واحدة وعطاب حرفي عالني
يجب ألا ينسبنا عملية أخرى تتحكم في إنتاجية الصورة الفوتوغرافية
ومرآة للأول، لأن الصورة الحرفية النظرية تعمل على (تطبيع)
عطاب رمزي يسمح علامات الترميز الدلالي الإحصائي. وهو ترميز
مكتف جدا في الصورة الإشهارية، هذه الطريقة يصبح الخطاب
الخرق دالا موحيا للمنطولات الإحصائية.

وعلامة القول إن الترميز له وظيفة تطييعية بالنسبة للإجماع وهذه
الوظيفة التي تشغل داخل الصورة الفوتوغرافية هي ما يؤكد في
الأفكار أسطورة الواقع الموضوعي والمخلص، والسؤال الذي يطرح
نفسه هنا هو : كيف يمكن أن نشرح هذه العودة تراثنا للطبيعة ؟
أو الطبيعي الذي يتمكن من مسح مضمون المستوى الرمزي (على
الأقل بالنسبة للفارئ غير المختل) ؟

إن الخاصية الأساسية للفوتوغرافيا تكمن، حسب بلوت، في
نوعية الوعي الذي تحركه أو تصبته : إن المشاهد للصورة
الفوتوغرافية هي في نفس الوقت الكينونة الآنية للشيء لمثل كما
هي كينونة لماضية أيضا، إن الصورة تخلق صفا حقيقيا من
الزمان، التمكن اللامنتهي بين "هنا" و "في الماضي" ، إنها

²⁹ المرجع نفسه ص 11.

تؤسس لما يسميه بارث (لا واقعية الواقع الفوتوغرافي) أي إن "عمدة الحزن والفقرى "يطبخ" اللؤلؤات الإجمالية للتاريخ والتفلسف⁵⁰.

إشكالية قراءة الصورة الفوتوغرافية

إشكاليات القراءة الطبيعية/القراءة المعتادة من المشاهدة إلى

الوصف

ولل جانب هذا الترخ من اللؤلؤات يحلل بارث اللؤلؤات الإجمالية التي ترتبط باللغة والفرق، وهي مشلولات إيديولوجية أيضا. وتزامنت معالجة بارث لهذا التشكل مع مناقشته لفنعية تعدد معاني الصورة الفوتوغرافية. فكل صورة فوتوغرافية توحى بمجموعة من الدلالات الثلاثية ويبنى القرار للفارئ في اختيار أو إنتاج البعض منها. وهكذا فإن قراءة الصورة القواسمة يتعدد نظريا بتعدد القراء.

لكن بارث يلعب أبعد من هذا ليقول إن اختلاف القراءات ليس مفتوحا إلى ما لا نهاية. فهذه القراءات مرتبطة بالعارف المستمرة في الصورة: معارف الفريد، أنثروبولوجية، تحريرية، جمالية. ولشرح هذا التعليل تعدد القراءات للممكن، سيفترض بارث

⁵⁰ <http://www.alukah.net/2003/04/article.php?id=20030401>

أحمد عبد الحكيـم: سيـمـيـولوجـيـة الفن الـبـصري، وسـلسلة فرسـال البـصريـة

وجودها ضمنيا لنوع من المضامين الثقافية والتكوينية للإنسان الاجتماعي داخل المجموعة العرقية والثقافية معينة. إن هذه المضامين الثقافية لتؤهل الصورة الفوتوغرافية مضامين لثقافية وتتطور مع تطور المجتمع الذي ينتج هذه الصورة أو يستقبلها²¹.

وبصفة أخرى، فإن كل اللغات الثقافية تشكل، بناء الخطاب الرمزي لصورة فوتوغرافية، على صرح لغة اجتماعية واحدة وحول "معجم جميل": معجم مبن على النفس التي هي نفسها "مركبة على اللغة". وهذا يخرج بلزت بين مقاربتين مختلفتين (الآكان ويونغ). فالخطاب الرمزي يشغل في عمق مركبة قننيات الفوتوية التي هي إما بنيات لاشعورية جماعية وإما بنيات ثقافية موطنة تاريخيا. وهكذا فإن إدراك صورة ما يشغل في العمق صورة لغوية بأكملها. فوصف صورة مثلا هو في العمق عملية إنتاج متولات إنسانية وهو بالضبط عملية إضافة خطاب ثان مأمود من السن الذي هو اللغة إلى الخطاب الفطري الأول. واللغة ومهما أعتدنا كل الانحياطات لكي نكون دقيقين في الوصف) هي قدرنا إزاء بالنسبة للخاصية التناظرية للصورة الفوتوغرافية. فليس الوصف إن عملية دقة أو تقصا، إنه تغير بنوي، وهو التقليل لشيء آخر غير الذي تظهره الصورة.

²¹ http://www.abdallah.com/2003/index/2003/index_souq2003.html

فتور عبد الله تكي: سيمولوجية الفن البصري، وسيلة الرسل البصرية

ويقدم بارث، في مقاله " بلاغة الصورة "، وصف الصورة الفوتوغرافية على أنها لغة واصفة. من هذا المنطلق تصبح اللغة نسفا واصفا تعمل بياته للورقومية والتركيبية والدلالية على تهيؤ بنيات اللغة الفوتوغرافية، وحسما إضافة دلالات أخرى، باعتبار كل وصف هو إتهام وكل إتهام هو لغة واصفة والعكس صحيح³². وهكذا فالخطاب الرمزي للصورة الفوتوغرافية مشكل قبل من قبل المجتمع والقانون والثقافة، ولهذا لا يمكن وجود تقريرة حاصلة وليس هناك مستوى تحت- لغوي.

الرسالة البصرية وإنتاج المعنى

إن "لغة البصرية" التي يتم عبرها توليد المعنى الدلالات داخل الصورة هي لغة بلغة التركيب والتميز وتستند من أجل بناء تعريبها إلى مكونين :

البعد الملائم الأيقوني

البعد الملائم التشكيلي

فالرسالة البصرية تستند من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية (أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست لا

³² عبد الوهم لشار، *محوارحة الصورة الفوتوغرافية*، بولج محمد، طبع في الجزائر، 2000.

من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثر هذه الطبيعة. ويتعلق الأمر بما يُطلق عليه التشكيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية: الأشكال والخطوط والألوان والتركيب (وما يعود إلى الطريقة التي يتم من خلالها إعداد المساحة الموزعة لاستقبال الاتصالات الإنسانية بحسبة في الأشكال والأشياء والكائنات)³³.

إن البعد التعبيري والدلالي للصورة في نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التقليد التشبهي المحسوس أو التصوري البصري للعاد الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء...) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي محسوسا في أشكال من صنع الإنسان وعصره في العناصر الطبيعية، بتركيبة ثقافية من تجارب لودها أشكال وثيابه ومعاره وألوانه وأشكاله وخطوطه. وبعد الصورة، فمن هذه الزاوية، ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالاته استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنهما متكاملان في الوجود : فكما أن العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب المجموعة من العناصر للودية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلامة التشكيلية لا تشغل باعتبارها كذلك إلا في حدود توليفها ككائن حامل للدلالات³⁴.

³³ <http://aidbenegrad.free.fr/m/art1.htm>

³⁴ <http://aidbenegrad.free.fr/m/art1.htm>

من هذا المنطلق، يمكن طرح قضية الدلالة والتدليل في الرسالة البصرية، وكيفية تحول المرجع الفوتوغرافي من الحياء والقصص إلى علامة، وإلى نص لا ينفصل من لعبة اللغز. وهو الطرح الذي يستدعي مستويين اثنين على الأقل في قراءة الرسالة البصرية³⁵:

— المستوى الأول: هو الداخل-الأيقوني intra-iconique بوصفه يعبر على أسلوب وإخراج relate en scène معين.

— المستوى الثاني: هو الخارج-الأيقوني extra-iconique، أو ما يسميه ECO باسم التعرف le code de la reconnaissance.

إن رصد هذين المستويين في علاقتهما الجدلية والتكاملية يقود إلى تحديد وجهة نظر الفاعل الفوتوغرافي، ووظيفته للعالم. وهي الرؤية التي تبين مسار الصورة، إظهارها، ومواجهتها، إيقاظها، والكشف، بكلمة واحدة: طريقة تمثيلها³⁶. فإذا كان المستوى الأول من القراءة يرتبط بإثارة الصورة الفوتوغرافية في أبعادها الفنية والتشكيلية والتقنية، ويحصر في التعامل مع ظاهريتها بصورة في استغلال من طابعها d'actes فإن المستوى الثاني يرتبط بالتدليل أو التلويح، أي الحديث عن قيم دلالية لهذه الصورة بهذا الحد، أي تقدم الصورة من أصل التمثيل لقيمة ما أو قيم ما.

³⁵ http://www.alukah.net/culture/17_17.htm

³⁶ http://www.alukah.net/culture/17_17.htm

فكتور عبد الله تقي: سيولوجية القلي البصري، رسالة الرسالة البصرية

تركيب الصورة:

- وهو القاعدة الأساسية التي يتبعها السيميائي في تركيب الصورة ابتداء من شكلها، إلى تنظيمها الداخلي والتنظيم الجمالي واستخدام الألوان وعمق الصورة:

- الإطار: وهو الفضاء الذي نطيه للصورة بفرض ملاحظتها ويكون إما مستطيلاً أفقياً أو عمودياً.

- التنظيم الداخلي: ويشمل:

المحور العمودي: ينقسم الصورة إلى قسمين القسم الأعلى يمثل المستقبل القريب،

- قطرين متساويين كما يلي: قطر الانحراف من الزاوية العليا اليمنى نحو الزاوية السفلية اليسرى وقطر الاتساع من الزاوية السفلية اليسرى إلى الزاوية العليا اليسرى كعملي:

- المحور الأفقي: الذي يفرق بين الأرض والسماء كما يفرق بين المنطقة المائية والمنطقة للبرية.

- التنظيم الجمالي: فالصورة يمكن أن تنقسم إلى (04) أسطر متوضعة في ثلث الصورة والتقاطعات لهذه الأسطر هي نقاط القوة التي يستعملها السيميولوجي لوضع الرموز القناعية للصورة.

- الضوء-اللون بالأسود والأبيض: عند أخذ صورة باللونين الأسود والأبيض فإننا نترجم موقع للعمل بطني، أما استخدام الألوان سواء بالإضاءة الشمسية التي نحلق إحساساً بالطبيعة، أو

الإضافة الاصطناعية واستخدام القلم القلون وتاسق الألوان الذي يزيد من ديناميكية الصورة وحيويتها³⁷.

خلص: إذا كان الموضوع واضحاً، فعلى السيميولوجي أن يبتعد عن عمق المجال، وإذا كان غامضاً فإنه يكون منطعاً في عمق المجال³⁸.

للمعنى الحقيقي وللمعنى المجازي: DENOTATION ET
:CONNOTATION

في الرسالة اللسانية، للمعنى الحقيقي هو المعنى الأصلي للكلمة، أما للمعنى المجازي فهو مفهوم من الشاعرم القائمة لنفس الكلمة وهي معاني في غالبها غير موضوعية أي عاطفية إنجيلية، ويعبر عنها عن طريق أوجه البلاغة كالكنية، والاستعارة... وتكون الكلمة أساسية للمفهوم MONOSEMIE عندما تعبر شيء واحد وواضح، وعندما للمفهوم POLYSEMIE عندما تعبر عن عدة أشياء مختلفة.

أما في الرسالة الأيقونية(الصورة)، فالسؤال: ماذا ترى في الصورة؟ أي وصفها يمثل للمعنى الحقيقي لها، والسؤال: فسر هذه الصورة؟ يمثل معناها المجازي، وعن تعدد للمفهوم في الصورة، فقد تم

³⁷ <http://www.alukah.net/2003/index2003.php?lang=ar&nav=2003>
أنور عبد الحكيم: سيميولوجية القلي المصري، ومقالة الرسائل المصرية

³⁸ <http://www.alukah.net/2003/index2003.php?lang=ar&nav=2003>
أنور عبد الحكيم: سيميولوجية القلي المصري، ومقالة الرسائل المصرية

إجراء تجربة من خلال تقديم خمسة صور بدون عنوان ولا شرح إلى مجموعة من الأشخاص المختلفين في السن والمستوى الثقافي، حيث طلب منهم الإشارة على السواقين السابقين ولم يحتاج أن عليهم اللحن المخازي يتعدى ويحدد السبب في ذلك إلى الظروف الاجتماعية والثقافية.³⁹ كما أن للحن المختلفي يقدّم حقائق موضوعية واضحة انطلاقاً من النص والصور، في حين أن للحن المخازي (الرمزي) يقدّم قيم ذاتية، شاعرية، سيكولوجية وعاطفية.⁴⁰

وفي المحفل الإشهاري، نجد هذين النظامين في الرسائل الإشهارية، حيث يتم صنع بعض الرسائل حسب الوظيفة الحقيقية فهي رسائل معينة بالمعلومات الخاصة بالعرض وقوة من ناحية الرموز، فهي رسائل تقدم وتعرض الشيء الذي يحتل الفضاء فيها، فهو إشهار عرضة الشهرة (إعلاني)، وهناك بعض الرسائل يحدث معها العكس، إذ يتم صنعها حسب الوظيفة المخازية، فهي لقوة من حيث للمعلومات الخاصة بالعرض، وغاية من حيث الاشتراكات المتعلقة بغير من الشيء إلى الإشارة التي يخفي أبعادها الموضوع للمروج له أمام العاطفية والشاعرية والسيكولوجية.⁴¹

³⁹ Bernard Cécile, Claude Peyroux/ Sémiotique de l'image , opcit. p37-38

⁴⁰ Michel Jouve / communication et publicité : théorie et pratique, opcit. p109

⁴¹ Gérard Genette/ de la publicité à la communication, opcit. p133

السند والتفسير:

السؤال الذي يطرح هنا هو: ما هو العنصر المهم في الصورة؟ عن طريق استعمال السند والتفسير، يمكن تأسيس المعنى في الصورة وكشف العنصر المهم فيها.

مثال: يد تلبس قلزاء، قلزاء هو السند، أما قلزاة فهي للتعبير وقد يكون القلزار من صوف، قطن، جلد...، بوجود للتعبير بالتلفظ للمعنى، كذلك التحليل يعتمد كثيرا على الألفاظ والأشياء المعنوية الموجودة على الصورة، إذا ليس السند من يعطي للمعنى بل إدخال للتعبير هو الذي يعطي للمعنى، وبذلك فحسن اختيار للتعبير من طرف السيميولوجي هو الذي يرفع معنى الاتصال ويوضح العنصر المهم⁴².

وأخيرا هناك جانب آخر، بحدلية الخطاب الرمزي الإيحائية للغة الواصفة. يرتبط الأمر بالنسق الوصفي، فتحليل الصورة الإيحائية يتطلب مبدئيا استعمال نسق لتخلف قواعد وأشكاله عن قواعد وأشكال الصورة - للوضوح، واللغة أيضا. وهنا يطرح السؤال: إذا كانت هناك خاصية معينة للعمليات الإيحائية ولا توجد لغة تحليلية تناسب هذه الخاصية فكيف نستطيع الإلمام بهذه العمليات الإيحائية وتسميتها وهو سؤال صعب التصور⁴³.

⁴² Michel Juvet / communication et publicité : théorie et pratique, opul

⁴³ "Sémiotique de l'image", in Oliva et Pebeu, Seuil, 1982, p. 25

الباب الأول

المفاهيم الأولية للمسيولوجيا

الفصل الأول: التمهيد التاريخي من علم النحو إلى الآسنة

قنبوية

الفصل الثاني : الدليل الآسني: علاقة الدليل بالعلوم

الفصل الثالث: القسائيات والدلالة

الفصل الرابع: العلاقة بين الرسالة الآسنية والرسالة البصرية

الفصل الخامس: العلاقة في الرسائل البصرية الثانية، ومستويات

إنتاج المعنى

مخلال إعطاء إحاطة شاملة لهذا العلم ، ولو أن مجرد الإحاطة تبدو
صعبة التحقيق ، إلا أن هذا لن يكون حلقا لديهم .

إن علم السيمياء ليس علما واهدا العصر الحديث كما يزعم
بعضهم وفي مقدمتهم الغرب ، بل أنه أبعد وأقدم النشأة من ذلك
الزعم . فقد اهتم الفيلسوف من عرب وعجم بهذا الجانب من علوم
اللسانيات منذ أكثر من ألفين سنة ، حيث أورد الفيلسوف
أفلاطون هذا الموضوع في كتابه وأكد أن للأشياء جوهرها ثابتا وأن
الكلمة أداة للتوصيل⁵³ . وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها تلازم
طبيعي بين الدال والمدلول ، فلهذا كان القبط يعبر عن حقيقة
الشيء كما أشار أفلاطون إلى ما يشار به الأصوات أدوات تعبر
عن طواهر حادثة.

وقد ربط العرب قديما بين هذه اللطيفات وبين ما أسماه بعلم
أسرار الحروف أي : علم السيمياء وقد تعددت في ذلك دراسات
الغزالي و البيهقي و ابن خلدون ابن سينا والفارابي و الغزالي
والمرجاني والفارطاسي وغيرهم كثير . وعليه لم يكن التراث العربي
بعيدا عن مثل هذه المناظير فقد أولى المحافظة والأصوليون
والبلاغيون والمفسرون وغيرهم ، عناية كبرى بكافة الأساليب
الدلالية تصديقا وكشفيا عن قوانينها وقوانين الفكر . وبما أن التراث

⁵³ أبو الفريز بن حمد ، الفلاسفة والحكماء في اللغة العربية ، سيد السعدي والدراسات العربية
1973 ، ص 76 ، 77 .

العربي لا يتوفر على تسمية التي بهذا الفرض ، فقد تم اقتراح لفظة
سيمياء . إلا أنها كانت تعني عند العرب القداسي العظيم الذي يعين
بأحداث مثالات عمالية لا توجد لها في الجنس (أنظر)

و لكني نفرض أكثر داسل الموضوع لابد لنا من الفرض إلى
السيمياء كمصطلح ويان أصلها ومعناها الدلال في مودونا العربي
الإسلامي الأصيل .

تحديد مفهوم السيمياء:

في الشعر الجاهلي :

ومن العرب الذين مارسوا السلوك السيميائي رغم أنهم لم يعرفوا
هذا المصطلح الحديث فرى هترة ابن شداد كلمة جواده .

فأرور من وقع الفخا بالأسسه وشكنا إلى بعرة وأنسكنم.

فليس التجمعهم هنا إلا ضربا من ضروب اللغة السيميائية تقوم
على إصدار صوت معين الباريغ غاية معينة فمترة هنا بأنهم لغة
جواده السيميائية بالنظرة .

ويقول شاعر آخر:

أشارت بطرف العين عيلة أعليها إشارة محزون ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحيا وأعلا وسهلا بالحبيب للقيم

المراجعون : دكتور الفيلسوف السيميائي محمد بن أحمد السعدني والفرق بين
الفرق بين السيمياء والفرق بين السيمياء والفرق بين السيمياء والفرق بين السيمياء

فالإشارة التي يصطنعها الشاعر في علمين اثنين لغة سيميائية غاية تبلغ عطفها بذلك وتوصيلها إلى الطرف المستقبل للدلالة على هدف كامن في نفس دون اصطناع اللغة الطبيعية. المأخوذة لعل هذه الغاية لدى إرادة التبليغ فقد حلت لغة الإشارة أي اللغة السيميائية محل اللغة الطبيعية القائمة على اصطناع الأصوات للغوة تحت وطأة التوحش من الرقيب .

ووردت كلمة السيمياء في عدة أماكن من التراث، حيث نلمس هذه الكلمة في الشعر العربي، ومنه قول أسيد ابن عطاء الغزالي يمدح صليبه حين قامه ماله:

خلام رماه الله يافعا له سيمياء لا تشق على البصر

كان الثريا خلقت على امرء وفي سيمياء الشعرى وفي وجه القمر .
كما نلمس هذه الكلمة من خلال دراسات العلماء والأدباء والنحويين العرب. حيث أنهم لم يعرفوا علم العلامات السيميائية الحديثة بالأسس التي وضعها المحققون، ولكن أشاروا إليها تحت ملامحهم وتأملاتهم من خلال علمي الشعر والبلاغة وخاصة ابن سينا والجاحظ وسيبويه وعبد القادر المرحلي وابن حنّ والغزالي، وابن خلدون. فالبروزات الفكرية التي لا يمكن أن يكون في كتبه عزونا عليها أو تعاقبا يظهر في شكل نظام من العلامات الدلالية وتتملي سيميائية هذا النظام في إطاره النظري والفقهي والحضاري. هي منظومة تنسب إلى ابن سينا تحت عنوان كتاب "

المر القويم في أسرار علوم التعليم " يقول فيه: علم السيمياء يقصد به كيفية توزيع القوى التي في جوهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوى يصدر عنها فعل غريب وهو أنوار: فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية، ومنه ما هو مرتب على حيلة اليد وسرعة الحركة، ومن هذه الأنوار هناك السيمياء...لما في مقدمة ابن خلدون بحث كامل عنوانه " علم أسرار الحروف " أو علم السيمياء، كما فهمه القدماء .

هذا وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في عدة مواضع منها:
قوله تعالى: " تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافاً " (٥٦)
وقوله: " وبينها سحابة وعلى الأعراف رجال يعرفون كل بسيماهم. " (٥٧)

وقوله: " ونادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفهم بسيماهم. " (٥٨)

وقوله: " سيماهم في وجوههم من أثر السجود. " (٥٩)
قوله: " يعرف المرمون بسيماهم فيوجد بالناسي والألقام. " ٦٠
هذه أهم المواضع التي وردت فيها كلمة سيمياء أو سيماء، فما هو الأصل القوي هذا المصطلح ؟

٥٦- القرآن الكريم، سورة الحديد الآية ٥٦
٥٧- القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية ٥٧
٥٨- القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية ٥٨
٥٩- القرآن الكريم، سورة الحديد الآية ٥٩
٦٠- القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية ٦٠

السيمياء لغة:

أصلها وسماء ويقولون السومة والسيمة والسيمياء والسيمان
العلامة وقال الفيلسوف : سوما فلان فرسه أي : جعل عليه السيمة ،
وقال الأصمعي " السيمياء والسيماء "، وروى عن الحسن أنها
مطلقة بياض وحرارة وقيل غيرة : مسومة بعلامة يحتمل بها أنها
ليست من سمارة.

يتضح مما أوردناه أن كلمة سيمياء مشتقة وهي بمعنى العلامة أو
الآية وبالفرنسية *Sémologie*.

— وهذا قول لنا من استخدام هذا المصطلح (سيمياء) فون
غور لأنه مصطلح ضارب في الأصل العربي ويعبر عنه حاليا
بمصطلحين هما *Sémologie* الفرنسية و *Sémiotique* بالإنجليزية .

وهذان المصطلحان مشتقان من اللفظة الإغريقية *Sémeion* بمعنى
الإشارة أو العلامة.

مفهوم السيمياء اصطلاحيا:

إن مصطلح السيمياء في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما نظام
السمية أو الشبكة من العلامات المنظمة لتسلسلة وفق قواعد لغوية
مفرد عليها في لغة معينة⁵⁹. وهناك شبه اتفاق بين العلماء يعطي
مكانة مستقلة للغة يسمح بتعريف السيمياء على أنها : دراسة

⁵⁹ - Gerdinaux , *études sémiotiques*, Lesclapart, 1979, p339.

ليس من المفارقة في القول أن الفكر العربي استطاع أن يتوصل في مرحلة متأخرة إلى وضع شبه نظرية لهذا العلم، سبقت الأبحاث المتأخرة في هذا المجال. ففأثر العرب بالمفكرين اليونانية : المدرسة المشائية و المدرسة النحوية الرواقية، لا يقل أي شك كما يبدو من التعاميم والمصطلحات الشائعة في علم الدلالة عندهم . ومن الطبيعي أن يكون أوائل الفلاسفة العرب كالفارابي وابن سينا فريحي جدا من المقدمات اليونانية، فيما بعد أدى النقد الفتحاصيل و الذي أسضعت له التعاميم القليلة و التي وضعها هؤلاء إلى تفصيل دقيقة في تعريف الدلالة (العلامة) و تفسيرها . وإذا كان هذا العلم قد ظهر في كتب المنطق من حيث أنه من التقدمات العامة ، فإن تطوره يدين مع ذلك للتطور بين المنطق و العلوم للناظرة و أصول الفقه والتفسير و النقد الأدبي و البيان ⁶³ .

كما أن القرآن الكريم هو قباست و القوسه للدرس السيميائي، إذ منذ نزوله كان المتأمل في العلامة ينية اكتشاف بينها الدلالة. فقد أرشد القرآن الكريم في مواضع عدة إلى تفسيرها، و من ذلك قوله تعالى : " إن في ذلك لآيات لقوم يعقلون " ⁶⁴ . و قوله : " وعلامات وبآياتهم هم يهتدون " ⁶⁵ . ففي هذا التوجيه الرباني كان المتأمل مع العلامة من حيث هي علامة تدل على حقيقة حسية

⁶³ - نظري، علي ، مرجع سبق ذكره - ص 158

⁶⁴ - القرآن الكريم - سورة الفرقان - الآية 4

⁶⁵ - القرآن الكريم، سورة النمل - الآية 24

الإنسان و الإنسان الإعلامية غير الفلسفية ، إلا أن العلامة قد تكون في أصلها لسانية وغير لسانية⁶⁰.

فالسيمياء هي : علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها ، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات و رموز هو نظام ذو دلالة . و السيمياء بدورها تختص بدراسة بنية هذه الإشارات و علاقتها في هذا الكون، وكذا توزيعها و وظائفها الداخلية والخارجية .

العلامة في التراث العربي :

إن تراث الفكري العربي الإسلامي بشموليته الحضاري، لا عثر أن يكون في حوزة غزوة معرفية، وثقافة يظهر في صورة نظام من العلامات الدالة ، وتحقق سيميائية هذا النظام في إطاره التاريخي والثقافي والحضاري لتحتس. وتحمل هذا تراث في العلامات التالية.

- (1) ظهورات القرآن : (التحوي بـالفري جـ)لمعدي
- (2) للوروث البلاغي : (1) الجانب الفني للبلاغة بـ) الفندي ج)
- الإصحاري د) الأمل
- (3) ظهورات الفلسفي

⁶⁰ جون جاك - مرس في السيميائية - دار الترقي دار البيضاء - المغرب - 1987 (201).

4) ظهوروث الدين : (انظر مبحث علم الأصول

5) ظهوروث الاجتماعى : ويظهر ان ظهوروث دون سواه .

إن ظهوروثا في اجتماع هذا الإقليم بالتطور الترحلي للدراسة السيميائية في الفكر الإنسانى المعاصر ، يجعلنا نفكر أنه لا محالة من أن تناول السيميائية بالبحث و التدريس لا يسهل منهجيا عن تناول العلامة في حد ذاتها ، و تناول العلامة ليس بالأمر السهل من حيث هي كيان نفسى و ثقافى و حضارى بشكل عام . إذ لها تشكل عطاها متمكنا بما يعبر طبيعتها الخطية في تحقيق عملية الإبداع والتوصيل⁶¹.

إن دراسة نظام العلامات قدم قدم الحياة نفسها ، و لكن للمنطلقات النظرية هذه الدراسة اختلفت من عصر إلى آخر و من أمة إلى أخرى و ذلك لاختلاف الخلفية التاريخية و اختلاف الحضارات، وقد وصلت بعض الأفكار السيميائية من حضارات قديمة، كالحضارة اليونانية والعربية. إلا أن تلك الأفكار السيميائية ظلت في إطار التجربة اللغوية، ولم تدخل في إطار التجربة العلمية الموضوعية⁶². و في مطلبنا هذا نخص دراسة العلامة في التراث العربى بيان ماهيتها و طبيعتها و كذا أنواعها .

⁶¹ أحمد جادى مباحث في السيميائية، دوران المطبعات العامة للطباعة دار 1994م، ص 63.
⁶² جادى و علم الأعلام : (جزء 1) مطبع جادى، دار طلائع الدراسات، دمشق 1993م، (1) ص 33.

حاضرة تميل إلى علامة دالة على حقيقة محددة غالبية. و سيوضح معناها أكثر عندما نستعرض مفهومها و كيف تناوله القارئون العرب في معاجهم النحوية.

لقد اهتم القارئون العرب القناني بالعلامة و تعريفها حيث يقارب مفهومها مع مفهوم السمة و الإمارة و الأثر والدليل، وكل هذه المفاهيم إنما تتعلق بالدلالة.

فيقول علينا المرحبان بتعريفه ليقول : " الدلالة هي كون الشيء علامة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر"⁶⁶ و يذهب أحمد ابن فارس إلى أن : " أصل يدل على إثبات الشيء بأمره تعلمها وقبيل الإمارة في الشيء ."⁶⁷ في حيث يؤكد أبو حلال العسكري في حديثه عن العلامة والدلالة إلى أنه : " يمكن أن يستدل بها بقصد فعلها ذلك أم لم يقصد ، والشاهد أن الفعل يبهام تدل على حدثها وليس لها قصد إلى ذلك ... ، وأكثر القاص تدل على عليه وهو لم يقصد ذلك وما هو معروف في عرف اللغويين يقولون : استدلنا عليه بآثمه وليس هو فاعل لآثمه من قصد"⁶⁸.

ويعرف الزاوي الأصلين اللغويين ودلالات الإشارات والرموز والكتابة سواء أكان ذلك يقصد من يبعثه دلالة أم لم يكن يقصد

⁶⁶ - علي بن محمد العسكري، المصنفات، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط 1، 1991، ص 106.

⁶⁷ - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، 1979، 2562، ص 101.

⁶⁸ - ابن حلال العسكري، القريب في اللغة، دار الفكر، القاهرة، ط 1، 1963، ص 13.

كمن يرى حركة الإنسان فليترك أنه حي. ⁶⁹ ففي القرآن
 الأسوين (أبو حلال العسكري ، تراجم الأصفهاني) حيث تضمن
 تعريفها للعلامة على عنصر القصدية ، إذا أن إشكالية القصدية هو
 موضوع نقاش يدور حول الثماين سيمولوجيين معاصرين في الفكر
 السيميائي الفرنسي ، انهاء يؤكد على الصيغ الا بلاغية التواصلية
 للعلامة والتي تتألف بدورها من دال ومثلول وقصد ، واتجاه
 السيمولوجيا الدلالية والذي يركز على الجانب التأويلي للعلامة،
 وهذا ما ستعرض له بالتفصيل في مبحث الانجاعات السيمولوجية.
 وهذا يتضح مما سبق أن التأويل واحد طريقته في الدراسات العربية
 وخاصة في الدراسات القرآنية ، فتشيع علماء المسلمين على
 اختلاف تخصصاتهم العلمية ومطلقاتهم الفكرية بلفظة القدية ،
 جعل الإطار الذي دارت فيه أبحاثهم الدلالية لا يكاد يخرج عن
 اختيار الكون دال على عاقبه . ويتسوى في ذلك المخرقة والمصروفة
 وغيرهم. فالمخرقة يرون أن الله تعصب أمام أعينها العالم دلالة وعلامة
 على وجوده وفكرته، أما المصروفة فبعضهم يتحدثون عن كلام الله
 القوي في القرآن وكلمات الله للنشورة في رق الوجود. ويوازن
 بين الكلام القوي والكلام الوجودي، وضرورة قرابطا معا وفهم
 كل منهما في ضوء الآخر ⁷⁰ . ولم يقتصر مفهوم العلامة التأويلية في

⁶⁹ شرح الأصفهاني: يروى في عهد القرآن وقد عرفت أنه عطف الله بحقيقة الإيمان
 فليس بامتنان
⁷⁰ حاتمي يكي ، مرجع سبق ذكره ص 178.

نظر القديس علي النص القرآني فقط ، وإنما تجاوزوا ذلك إلى كل
ملك علاقة بالعمل الأمي . فقد تعاملوا مع الإشارة للتوحيد وهو
نوع من الأساليب البلاغية والتي تخرج إلى قلبي الخلفي .

فالملاحظ مثلا يربط اللغة بالعلامة والمعكس صحيح عند ذكر
البيان وعلاقته بالدلالة التي تهبط على الشبكة من الأنساق التي
تستدعي اللغة للبلغة وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة
يكون إظهار المعنى وكان الملاحظ أو من اصطلاح مصطلح الإشارة
ورغم أنه لم يكن يفكر في السيميائيات ولكنه كان يفكر في
البلاغة.

ورأي الملاحظ كما يرى السيميائيون اليوم أن الإشارة تكون
باليد وبالرأس والقلوب والحاسب والشكيب والروب وفلسيف .

طبيعة العلامة ومعناها : إنه بالنظر إلى طبيعة العلامة من حيث
هي شيء محسوس يدل على شيء آخر خطاب عن الأحياء ، حيث
يقول ابن سينا : " إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ترسم فيها صور
الأشياء الخارجية ... ترسم فيها ترساما ثابتا ثابتا وإن غلبت عن
الحس ...

ومعنى دلالة اللفظ (من أن يكون إذا ترسم في الحيلال مسمرع
اسم ترسم في النفس معنى فتعرف النفس إن هذا التفسير لهذا
للتقويم فكلما أورد الحس علي النفس التفتت إلى معناه⁷¹ .

⁷¹ - ابن سينا (المتوفى 428) معجمه المتكامل ، القاهرة ، 1970 ، ص 24 - 25 .

من مقولة ابن سينا بأن العلامة تنافيها للعين تكلف من مستوع ومفهوم (مفهوم)

و هذه الرؤية تأتي من مفهوم العلامة للرجوع الذي تحيل إليه العلامة، وهذا ما يهيئنا إلى علامة دي - سوسور وذلك لتوحيد الرؤية بينهما، حيث أن العلامة عند دي - سوسور تكلف من صورة سمعية (دال) و صورة ذهنية أو تصور (مفعول) ولكن هذا لا يأتي وحده علماء آخرين يفتون للرجوع طرفا أساسيا في العلامة ، و منهم ابن حامد القرطبي حيث يقول في هذا الصدد : " إن الشيء وجودا في الأعيان، ثم في الألفاظ ثم في الكتابة ، فالكتابة دال على اللفظ ، و اللفظ الدال على المعنى في النفس ، و الذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان"⁷².

أبو حامد القرطبي 505هـ - الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب، حيث يقول : إن الشيء وجودا في الأعيان ثم في الألفاظ ثم في الكتابة ، فالكتابة دالة على اللفظ و اللفظ دال على المعنى الذي في النفس و الذي في النفس هو مثال للوجود في الأعيان فالعلامة في نظر القرطبي كيان متكامل يتكون من أربعة أطراف أساسية :

— الوجود في الأعيان

⁷² القرطبي، سجل العلم ، (إمام سليمان بن عيسى ، دار المصنف ، القاهرة طبعات 1353هـ).

— للوجود في الأذهان

— للوجود في الألفاظ

— للوجود في الكتابة

إن لمن تأمل فيما لوأا إليه الفروني برشدنا إلى أنه قد كان أدرك أهمية اللغة الإنسانية التي تعكس قدرة الإنسان العقلية في إدماج نظام التواصل لتحقيق إنسانيته في الوجود إلا أنه بكل تعامله مع الواقع الخارجي من خلال الكتابة العقلية التي تسمح له بإدماج النمط الرمزي للثال والتحديد وفي ما يسمح به التصور الحسي وما يوفره الوسيط من إثارات ترتبط بعالم الأشياء ومن هنا ألقى هذا التصور لعالم الأشياء قطب الراس في النظرية الدلالية الإنشائية التي قال بها أسكن ورتشار في كتابهما (معنى اللون) حيث أشار إلى أهمية التحليل للوجود الذي يتناول العلاقة بين الكلمات والأفكار من جهة و الأشياء المشار إليها من جهة أخرى وقد اختصرا فكرهما في شكل مثلث اشهر في الدراسات الدلالية .

تدرك من هنا أن العلامة عند الفروني ذات أربع مستويات :
للوجود في الأعيان ، للوجود في الأذهان ، للوجود في الألفاظ ،
للوجود في الكتابة .

إن التصور الذي جعلنا به الفروني لا يمكن إلا أن تعدد خطوة جديدة منه ، طالت جميع أطراف العلامة و انفسها ، بحيث أصبح هذا التصور محورا أساسيا في النظرية الدلالية الإنشائية فيما بعد .

أنواع العلامات و مجالات الدلالي :

إن اهتمام العلماء و الباحثين العرب بالعلامة أدى بهم إلى تصنيفها و تمييزها من أجل إدراك مجال توسيع لمعناها ، ووصل بهم هذا إلى إدراك حقيقة واحدة ، وهي أن النظام اللفظي للعلامة إنما يتأسس على أنواع من العلامات يمكن الإشارة إليها فيما يلي:

أنواع العلامات :

1 - تكون العلامة لفظية أو غير لفظية ، و هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة الدال⁷³ .

2 - تكون العلامة إما وضعية أو طبيعية أو عقلية ، وهذا إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة العلامة القائمة بين الدال (Signifiant) و المتداول (Signifié) .

فالعلامة الوضعية هي العلامة للتعرف عليها في بيئة اجتماعية، بحيث يكون متفق عليها من قبل أفراد المجتمع، حيث تخرج ضمن هذا النوع كل العلامات اللفظية.

فيوصف الرجل حساناً دلالة على قوته. وأصله للشاق أو ثورا أو سيفاً كما توصف المرأة فرائحة دلالة على رشاقتها وجمالها، كما توصف حمامة وغزالاً أما العلامة الطبيعية هي تلك القائمة عن أسس ذات طبيعة سواء كانت طبيعة اللفظ، أم طبيعة الشئ الذي

⁷³ يقول القسري : علم الدلالة عند العرب ، دار الفيلق بيروت ، 14/ 1985 ص 22.

للعلامة. فكل العلامات التي تعكس أسرار الطبيعة من حبر السماء وخفيف الأشجار وروثة الريح. تسحب ضمن هذا النوع، وكذلك الأصوات اللازمة للانفعالات والتعبيرات الفيزيولوجية كعلامح الوجه وتغير لونه من حالة إلى أخرى.⁷⁴

أما العلامة العقلية فللراء بها دلالة الأثر على تؤثر كدلالة السحاب على المطر والدمعان على النار، فالعلامة العقلية في التراث العربي تنحصر في علاقة السببية أي: بعد الفعل كدلالة ذنبة بين طرفي الدال والمدلول.

3- أما العلامة التنظيمية الوضعية أو الاصطناعية التي لا تبدو أن تكون واحدة من ثلاث، وهي للتطبيق والتضمن والالتزام. فلفظ "ليت" مثلا يدل على معنى ليت بطريقة التطبيق ويدل على السقف بطريق التضمن، لأن ليت يتضمن السقف. أما دلالة الالتزام فهي كدلالة لفظ السقف على الحائط، فهو كالرطين للآرام الخارج عن ذات السقف الذي لا يتصل به.⁷⁵

إن إضمار الجاهلين العرب العلامة هذه التصنيفات والتي مست جميع أنوعها، وحالت معظم أنوعها، جعلنا نترك أن العلامة تنسبها السيميائي ذات قضاء ليس من السهل إضماره لشأنه الدال

⁷⁴ مقال الدكتور محمد جواد كركي، ص 104، و 105.
⁷⁵ مقال الدكتور محمد جواد كركي، ص 104، و 105.
 بشار، 1980، ص 200.

والقول، لأن العلامة في أساسها تنسم بدنيانية و حركية
وبالأحرى فهي إيزاحية وتكتسب دلالتها من الخيز الاجتماعي.

العلامات اللغوية والتحول الدلالي: إن الألفاظ المفردة في
التركيب تفرز إلى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمه
حين تشمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وميلاته⁷⁶. و هذه
العلامات اللسانية لها خاصية تتميز بها، حيث تصبح لها القدرة
للتحول في علاقات تركيبية، كما لها القدرة للتحويل الدلالي، بحيث
تتحول العلامة من سياق معين إلى علامة ذات دلالة مركبة تحول
محولها إلى دل ، باستا على مقلول آخر .

فلذا وجدت القناة مثلا في سياق معين بأنها " نروم الضحى "
فإن الصفة هذه تشير إلى مقلول آخر، وهو أن القناة تام حين ترتفع
الشمس في السماء ولكن هذا للقول يتحول إلى دل باستا على
مقلول، و هو أن القناة هذه مترفة و لها من بخدمها.

و حينما يتحدث المرحان عن لعمى و معنى لعمى فيقول :
" الكلام على طيرين ضرب أنت تصل منه إلى الفرض بدلالة القنط
وحده... و ضربا آخر أنت لا تصل منه إلى الفرض بدلالة القنط
وحده. ولكن بدلالة القنط على معناه يقتضيه موضوعه في اللغة لم
يحد لذلك لعمى دلالة ثابتة تصل بها إلى الفرض. فلذا قلت نروم
الضحى فذلك لا تفيد عرشك الذي نعى من مرء القنط ، و لكن

⁷⁶ . انظر جلي دلال الإسماعيل في القنط بيروت، 1984، ص 202.

بذلك اللغز على معناه الذي يوجهه الظاهر ، ثم يحل السامع من ذلك اللغز على سبيل الاستدلال معني تان⁷⁷ . ينهم من هذا القول أن اللغز (للتدليل) قد يتحول إلى معني (حال) باعنا على مطلوب آخر أي : أن اللغز بعد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أقرز اللغز.

ومن خلال هذا يتضح أن القدامى قد انعطوا في وقت مبكر إلى قيمة العلامة من حيث حقيقة حسية تعود وتحيل إلى حقيقة خفية، وقد كانت دراساتهم التطورية تتركز حول الدراسات فقرائية، فافتران البروج و البعث الخفي للدرس السيميائي، فمن خلاله كان التأمل في العلامة و من ثم ظهرت بعد ذلك دراسات أثبت نفسها و أظهرت منا تطابقها مع الدراسات الميولوجية المعاصرة، مما يجعلنا نقرأها في الإحصائيات الأولى والبنائيات الجديدة لهذا العلم الفني والذي ما فتح أن يتصب نفسه كعلم قائم بذاته يتنافس بقية العلوم من خلال الدراسات المعاصرة التي تقام حوله وهذا ما يحتم علينا عرض أهم المخططات والراسل التي صاغت السيميائية، والتعرض لهم للدرس السيميائية التي ظهرت بعد ذلك.

⁷⁷ - القوي وهي: مرجع سيميائي، ص 262 - 263 .

الألفية البيوتية

وقال القنوز آيادي في قاموس المحيط: والقلة أصوات يجرها كل قوم عن أغراضهم والقلة من لقي بلغني من باب رضي رضي إذا طبع بالكلام وقيل من لقي بلغني وهذا ما قاله إمام الحرمين.

اللسان واللغة:

استعمل اللسان عند القدماء بألفاظ ذلك الاصطلاح الذي يدل على الوسيلة التي يتوصل بها مجموع الأفراد في كل لغة من الأمم ويعبرون بها عن أغراضهم أما مصطلح اللغة فقد استعمل من طرف علماء اللغة القدماء للدلالة على اللهجات العربية المختلفة، كما استعمل ليدل على مجموعة الموضوعات التي تتكون منها حقيقة ما يعرفه اللغويون أي ما جمعه من مادة اللغة كالأصمعي وأبي زيد الأنصاري وغيرهم⁷⁸.

واستعمل لغة اللغة وعلم اللغة وعلم اللسان في كتب علماء اللغة القدماء عند:

أحمد ابن فارس (395هـ) مصطلح لغة في كتابه المشهور (المعجم) في لغة اللغة وسنن العرب في كلامها.
أبو نصر الفارابي (399هـ) استخدم في كتابه (أحصاء العلوم) لفظ علم اللسان (

⁷⁸ مقال القنوزي في المعجم، ص 105، مجلة الدراسات العربية، العدد 1، أبريل 1986، ص 11

أما أبو الفتح عثمان بن جني (392هـ) استخدم كلمة لغة في كتابه الخصائص بمعنى الفهم والعلم
 أما أبو منصور التائي (429هـ) فقد وردت لفظة لغة في كتابه وقته اللغة وسر العربية⁷⁹.

علم اللغة ولغة اللغة والفيولوجيا و اللسانيات عند علماء اللغة الحديثين.

واحد العلماء الحديثين معربة في التميز بين مصطلحي لغة اللغة وعلم اللغة وبين مصطلحي لغة اللغة والفيولوجيا ويستل هذا الأسكان في التقارب الشديد بين منطولات هذه للمصطلحات جعل بعض الباحثين العرب مصطلح لغة اللغة (يريدون به الدراسات اللغوية العربية القديمة) مقابل للمصطلح الأجنبي الفيولوجي ولكن في الحقيقة الأمر، أن لغة اللغة يرتبط في أبعاده الإستنومولوجيا بأساس شرعي أخذت منه كلمة لغة لدراسة القوانين البيانية للسان العربي. إفراداً وتركيباً أما الفيولوجيا فتعد اللغة وسيلة لغاية في الدراسة الثقافية بما تشتمل عليه من ديانة وعادات وتقاليده و آداب. أما الفرق الواضح بين (لغة اللغة) في منطوله الذي يعني الدراسة الفرعية لغة العربية) وعلم اللغة (في منطوله الذي يعني علم اللسان

⁷⁹ ر. عبد الله براغزرا بين لغة والفيولوجيا، مجلة إندليات الحفاه، دمشق، دهران، ص 14
 العربية، ج2، يناير 1993، ص 14.

الحديث وقد اعترض الأستاذ عبد الرحمن الحاج صالح على استعمال علم اللغة (مقابل مصطلح الأحيى) واتخذ مصطلح آخر يراد أهل على ما يراد به - علم اللسان الحديث هو (اللسانيات) واعتار هذا المصطلح قياس على صيغة بعض الإنكشاف القديمة على العلوم مثل الرياضيات و البصريات⁸⁰.

حد اللسانيات:

يقول أندريه ماراي في تعريف اللسانيات: اللسانيات هي الدراسة العلمية للسان البشري، إن دراسة ما تكون علمية حينما تتأسس على ملاحظة الوقائع، وتنتج عن أن يفترض اعتبارها من ضمن هذه الوقائع باسم بعض القبادئ الجمالية أو الفلسفية).
 يبين من هذا الكلام أن علم اللسان الحديث يقوم في حده على مستين عاتين هما العلمية و للوضوحية.

إن اللسانيات علم واسع جدا فهو يهتم بتاريخ اللغات و بالتقارنا فيما بينها مثلما يهتم بالتنظيم التراتبي لبيتها⁸¹.

موضوعات اللسانيات: إن موضوع اللسانيات الحقيقي و الوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها الذي جاء بها دي سوسور حينما أعلن عن الفكرة الأساسية لمؤثرته وهما عن سؤال منهجي هام

⁸⁰ عبد الرحمن الحاج صالح، علم اللغة العربية في الظهور الأساسي، وإمكانية استخلاصه من البحوث العلمية الحديثة، رسالة الدكتوراه، ص 16

⁸¹ رولان بارت، (نقد)، عبد السلام بن عبد الحلي، ادريس المصيروري، طبع المغرب، دار الترطق للنشر، 1985، ص 20.

كان طريقه في الصفحات الأولى من محاضراته: وهو ما غرض اللسانيات الفكري و المحسوس معا ؟ وأول مواقف الفقه ذي سوسو وثيقه فيما بعد الدراسات اللسانية التسمية باللسانيات اليهودية هو أن موضوع اللسانيات يتحدد بالنظر إلى اللغة بوصفها نظاما لغويا موضوعا بالقوة في كل سياق وبأن الكلام ما هو إلا مجرد تأدية لغوية لتواين ذلك ومن هذا خرج بمثابة لتأدية بين (اللغة والكلام) سكتته من التوصل أن اللغة شكل وليس مادة ومن هنا اعتبر أن اللغة موضوعا كتابيا للسانيات ويتحدد معيار الظواهر اللغوية جميعا وبعد الكلام من جوهر الدرس اللساني واحتواء تأدية اللغة وليس غاية لظم اللسان ذاته ويظهر اللسانيات التوليدية والتحويلية على يد نورمان تشومسكي اليهودي الأصل الأمريكي المنشأ في غاية السهولة لغوية وجهة النظر للنهجية الكلام موضوع اللسانيات (اللغة) وانتقدت وجهة نظر اليهودية لكونها تنصر اللغة في نطاق آلي ضيق وتنظر إليها بصفتها لغاتين شكلية جامدة وتنظر إلى المتكلم إزاءها على أنه عامل سلبي⁸²

ومن هنا كان رد فعل التوليديين في مسألة تحديد موضوع اللسانيات هو عدم الاكتفاء في بحث اللغة بالوصف المجرد والتصنيف النحوي لوحدة اللغة و تحديدها داخل نظامها بل

⁸² دكتور إيل إيهودس اليهودي الأصل، الفقيه الفكري لبري-سيفه اليهودية للتواصل، العدد 17، يناير-يونان 1998، ص 39.

مما رزق ذلك إلى اهتمام بكيفية حدوث اللغة متصلة من الوجود بالقوة (اللغة) إلى الوجود بالفعل (الكلام) أي كشف عن الحركة الداخلية للغة التي بإمكانها أن تفسر ضمن عملية التبليغ الففوي بأسر طبيعة الإنشائية الخالقة عند الفرد للتكلم الذي لم يعد لدى الفولبيين مجرد مستقبل للغة بلزما في ذاكرها بكيفية سلبية.

الإطار المنطقي والإستيمولوجي للمساكنات اللفظية:

ما هي اللفظية :

انتقل مفهوم اللفظية من الفن المنطقي إلى البيولوجي في قرن 17 ثم إلى مجال الفلسفة والأنتروبولوجيا والتحليل النفسي والأدب في قرن 19 وأصبحت تدل على البناء النظامي لنسق من العلاقات الشمولية.

وتعرف اللفظية بأنها (نسق من التحولات المتضمنة لقوانين، نسق يحافظ على ذاته أو يثري بواسطة لعبة هذه التحولات ذاتها دون أن ينضم إلى ما هو خارج عن وظائفه أو يندمج إلى عناصر خارجية باستحصار تشمل اللفظية على الخصائص الثلاث التالية (الشمولية، التحولية، والانتظام الذاتي) وتعرف أيضا : (نسق من العلاقات القباطية للحركة وفقا لبدأ الأولوية للطقنة للكل على الأجزاء، له قوانينه الخاصة الخاصة من حيث هو نسق يتصرف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو ينضم إلى أن أي تغير في العلاقات يؤدي

للثبوت في التسلسل نفسه وعلى نحو ينطوي فيه الموضوع الكلي للعلاقات على دلالة يفتقر معها التسلسل دلالا على معنى (كبروزي أدبث .

هي اكتشاف المفاهيم الكائنية خلف كل بناء هذه المفاهيم التي تتمثل في العلاقات الموضوعية وهي ليست مفاهيم عقلية مجردة وإنما هي نفسها هذه العلاقات وليس شيئا آخر أعطي منها النظرية للممارسة لعلم الاجتماع عبد الباسط معطي الطرزي.

نشأة البيوية :

ارتبطت البيوية في أساسها الفلسفي بكثير من العلوم و الفياتن و النشاطات الفكرية للعصاة، و ظهرت في فرنسا في السنينات على أنقاض الوجودية التي بدأت تخفي من الساحة الفكرية بمفاهيم الفاني و الحرية والاعتماد لتحل محلها مفاهيم التسلسل والبنية وقد ظهرت بشكل مبسّط في أعمال الحكماء الأربعة وهم رواد الفكر البيوي⁸⁰ وهم كلود ليفي ستراوس وبنك لاكان وميشال فوكو ورولان بارث .

الذي يرى بعضهم أن البيوية نفسها التاريخ وقد ظهرت البيوية أساسا على ضمن ثلاثة مجالات معرفية وهي:

__ المجال البشري مع دي سوسر 1857 1903 .

⁸⁰ (البيويون) (إر) غوتي جاك، الأسرار والمفردات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص 10.

— انفصال الأنثروبولوجيا مع ليلي ستراود (1908).

— مجال النقد الأدبي مع الباحث فلساني والنقاد اليهودي رومان
جاكوبسون (1896 1972)

ومن هنا يمكن القول إن الفئوية فلسفة تقوم على اعتماد بأمر
الصورة (الشكل والنموذج في أي نوع من أنواع المعرفة، أي أنها
لا تتم بأجزاء المفردة للتعرف في ذاتها وإنما بالعلاقات القائمة فيما
بينها مما ينشئ فيما بينها وحدة من التماسك و الترابط الذاتي
ويشكل بالارتباط بعضها بعض مفهوم الكلية.

وحين يتمكن الفلاسفة اليهوديون من دراسة أنظمة اللغات وتجميع
فرونتها الثابتة البنية فيما بين وحداتها وضعوا أسسا منهجية.

— وصف الفلاسفة البشري وتحديد فرونته المشتركة وعصائمه
العامة من خلال دراسة اللغات الخاصة في ظل اعتماد للنهج
الاستقرائي.

— اكتشاف الآلية التي تعمل بها اللغات وتلك تصنيف
وحداتها وإدراجها بعد تقطيعها إلى أصغر الأجزاء مما يدل على معنى
في الجملة.

— رفض الاعتماد على موقف التعبيري باعتباره يستند إلى
موقف تعسفي يدفع في حرس قلقة ما ليس منها وبما كمنها إليه
ويمنعها من التبدل الذي هو سمة أصلية وطبيعية فيها مثل ما تقتصر

عليه النحاة الفرنسيون على لغة الحاشية الملكية واحتجوها بأمرود اللغات وأسلمها .

— لا يدرس البيويون اللغة إلا تلقائيا ومن أجل ذاتها من مبدأ قرايط اللانج لينة اللغة وعدم الاستعداد لتكونا الحارحية.

تجليات النهج البيوي عند دي سوسو:

يتجلى النهج اللساني للبيوية أساسا في أبرز المفاهيم التي تقدم لها دي سوسو في محاضراته وكشف عن مبادئ البيوية⁸⁴:

— اعتماد بطلقة اللغة وجوهرها.

— تعرف العلامة اللغوية وهي إنتاج عنصرين قتال و التناول .
وتعتبر هذه الثانية الصورة التوضيحية التي يمكنها أن تخبرل النظام اللساني وتدل عليه.

— اعتماد مبدأ نظامية اللغة

— وأن اللغة عبارة عن مجموعة من العلاقات و القوانين تحكم مجموعة من العناصر المنظمة في تناسق.

— وأنها نظام من العلاقات لا قيمة لوجودها وسائر مكوناتها إلا بالعلاقات القائمة فيها بينها.

⁸⁴ د. سوسو الفين البيوي البيوي، الإصدار: القضاء الثقافي العربي، سيد، أنقرة، 1993، العدد 17، ج 1، ص 39.

... وأن قواعد الخطة النظامية الرابعة للغة هي المتحركة في طبيعة
التغير اللغوي القائم على أساس التعاقب وهذا ما يفسر استمرار
النظام السابق للمعلومات جديدة.

... تبنى للمنهج الفرنسي في دراسة اللغة .

... تأكيد على العامل النفسي والعامل الاجتماعي للغة .

إن الإنجازات النظرية الاجتماعية الفرنسية التي أعطت
الوجودية إلى المجال البيوي، ذلك المجال الذي ساد الفساح الثقافي
الفرنسي من حوالي 1955 إلى أوائل السبعينيات، فخلال هذه الفترة
واجه العديد من المفكرين اقتضاها التي طرحها علم اللغة عدد دي
سوسور على نحو أقصى بأغلبهم إلى السيميولوجيا العلم العام
للمعلومات الذي سبهم في الكشف عن تطور الفكر والسلوك
الإنساني، أما اليوم فوي جاك دريدا يمثل البارز لسيميوطيكا
وأيضا المعلومات الخطية و الصوتية يوصلها (أبنية خطاب) تحدد
بواسطة (رسوم أو آثار خطية) توضع تحت (نصوص)

لقد مر تعريف البيوية بالعديد من التحولات كما لاحظنا فضلا
عن أن يمارس البيوية أنفسهم لم يعد وضعهم أفضل من وضع
الراقدين لهم في القدرة على تحديد المجال الخاص بهم بشكل بيوي
حدد نسق الخاص من الفكر على نحو يحزه عن غيوم والذين
لا ينتمون إلى البيوية ينظرون إلى تمثلها بوصفهم جماعة يولد بينها
البحث عن علاقات كلية كاملة : خلال أكتيوبولوجيا كليفي

شارلوس ونظريات الأدوية لرولان بارت و التحليل النفسي كالدلا كلاف وتاريخ المعرفة الذي يقدمه ميشيل فوكو وماركية لويس ألفارو سوبيل من خلال الجوانب الأحداث الفلسفة بول ريكو ولقد خال بارت عام 1964 "أن البنيوية ليست مدرسة أو حركة أو مفردات بل نشاط معين ما وراء الفلسفة ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول إعادة بناء الموضوع لتكتشف عن القواعد التي تحكم وعيها".⁸⁵ وذلك تعريف غامض أتاح لبارك فريدا أن يقرر أن البنيوية ثوبا في وبالحلاف الواقع بين وعيها وعلمستها كذا أتاح هذا التعريف لبارت نفسه أن يرفض جوانب متعلقة من البنيوية بعد ذلك حيث توقف نفسه السيميولوجي عن أي وعد مشير.⁸⁶

ولكن يبقى أن البنيوية كانت كمحرك على أساس من النموذج النظري عند دي سوسور وأن تنويعات من هذا النموذج قبل مهادا يصل بين عدد من نظريات البنيويين الفرنسيين خصوصا الفسليم بأن القيد النظري لا يكتسب معناه إلا داخل نسق معين من العلاقات.

⁸⁵ رولان بارت (ترجمه د. عبد السلام بن عبد القوي) / جرس السيميولوجيا، طبع المغرب، دار فريدا للنشر، 1988، ص 20.

أشارت البيهية دون غيرها من المدارس حذرا في أوساط
المختصين في مجال النقد الأدبي واللسانيات والفلسفة. و بهذا
تتمثل البيهية على أنهم هذه التواء وإعادة بنائها في قضاء أوسع.

الفصل الثاني

الدليل الألسني : علاقة الدال بالمتكلم

الدليل الألسني

إن تاريخ السيميولوجيا يعود إلى بداية الميلاد، إلى أكني سنة
مضت، ويرى إيكو أن الرومانيين *medieval* هم أول من قال بأن
العلامات هي: دالا وسملا *significatio*، وأن السيميائيات
للعاصرة، ارتكزت في فلسفتها، وبعدها التفكير على اكتشافات
فروبيون وأن العلامة هي كل أنواع السيميائيات⁸⁶، أي ليس
العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناسي
الحياة الاجتماعية. وفي بداية القرن الماضي بشر عالم اللسانيات
المصري فرديناند دي سوسر *Ferdinand de Saussure* بعلم
جديد أطلق عليه اسم "السيميولوجيا"، هذا العلم الذي ستكون
مهمته، كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته، هي "دراسة
حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية". ولقد كانت الغاية من هذه
والضعمة السيميولوجيا هي تزويدنا بمعرفة جديدة متشاهة، لا
عزلة، على فهم أفضل لمناطق عامة من الإنساني والاجتماعي، قلت
مهمة لوجودها خارج دائرة التصنيفات للعرية التقليدية⁸⁷.

⁸⁶ ان در فريد بن سوسر السيميائية أصولها وفروعها، مطبوع في: *الطبعة الأولى سنة 2002*، ص 21.

⁸⁷ <http://ukidownload.free.fr/ucart20.htm>

وفي نفس الفترة التاريخية نفسها، كان الفيلسوف الأمريكي شارل ساندروس بيرس Charles Sanders Peirce، في الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي، يدعو الناس إلى تبني رؤية جديدة في التعامل مع الشأن الإنساني وفي معالجة لغوه ولتحديد حجمه وفهمه استناداً فيما يحيط به. وقد أطلق على هذه الرؤية اسم السيميوطيقا (والتي تبين هنا الاسم للعرب لها وهو السيميائيات).

ورغم اختلاف التسميتين واختلاف المصطلحات الإستيمولوجية فإن السيميائيات مشتقة عند المؤسسين معاً، حالة وهي معرفي جديد لا حد لاستخدامه، فقد نبئت نتائجها النظرية والتطبيقية علوم كثيرة كالأنثروبولوجيا والسرولوجيا والتحليل النفسي والتاريخ، والخطاب الحقوقي وكل ما له صلة بالأدب والفنون البصرية وغيرها. بل لقد شكلت السيميائيات، منذ الخمسينيات من القرن الماضي، في المجال الأدبي، تياراً فكرياً أثرى للممارسة النقدية المعاصرة وأمدّها بأشكال جديدة لتصنيف النصوص الأدبية وفهمها وتأويلها.

إن السيميولوجية أو السيميوطيقا هي علم الفلاذ، وأول من طورها شارل ساندروس بيرس (1839-1914) والذي كان يعدّها بمثابة العلم الكلي للعلامات، وظلت السيميولوجية لفترة طويلة تظهر كمنظومة عامة للغة ومعالجة فلسفية لها ويمكن القول بأن دراسة اللغة التي ظهرت فيها تحوي طبعها على نظرية سيميوطيقية، وإن السيميائية لم تتخذ شكلها النظري في المشروع

العلم إلا بفضل دي سوسور وبورس، رغم أن محاولتها في هذا المجال كانت محزنة ولكن يكتب لها نصيب في وضع معادها الأولى.

مفهوم السيميولوجيا :

إن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس العلامات، وحيثما الدلائل داخل الحياة الاجتماعية. وقد يشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعاً من علم النفس العام، ويسمى هذا العلم السيميولوجيا. ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه هذه العلامات، وعلى القوانين للمادة والفنية التي تحكمها، و تتيح إمكانيات لفصلها داخل التركيب، وإن الفلسفات ليست سوى فرعاً من هذا العلم على حد قول دي سوسور.

— لغويًا: السيميولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية ومعناها العلامات، و السيميولوجيا مركبة من: وتعني العلامات و الذي هو العلم، إذن السيميولوجيا هي مجموعها تعني علم العلامات⁸⁸.

— اصطلاحًا: السيميولوجيا علم يدرس بالعلامات، هدفها دراسة لتعني الحق لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير الفلسفية باعتبارها نسق من

⁸⁸ أندريه لافور (إلى شرفي بطريق الأسرار والرموز: القواعد الفنية الفلسفية لهذا العلم، 1972، ص 15).

وكما ذكرنا سابقا أن السيميائيات هي العلم الذي يدرس المعلومات في كنف الحياة الاجتماعية، وهذا عرفها تودروف وكريكس، وجوليا كريستيفا وجون دورا وغيرهم.

وتعتبر السيميائيات علما حديثا يتقارنه مع غيره من العلوم الأخرى، ولم تظهر ملامحها للنهضة إلا ما بداية القرن العشرين، وقد كانت ولادتها مزعومة، ولادة أوروبية مع (دي سوسور) وولادة أمريكية مع (ف.س. يونس) فقد أشار الأول إلى ولادة علم حديث يدرس المعلومات وقال في هذا الصدد: "يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي، ويشكل فرعاً من علم النفس العام وسوف يسمى هذا العلم بالسيميولوجيا من الكلمة الإغريقية SEMBION ، وتعني "الدليل " ومن شأن هذا العلم أن يطلعا على كنه هذه الدلائل، وعلى القوانين التي تحكمها ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لا يمكننا التكهّن بسطوره، إلا أن له الحق في الوجود وموقعه يحدد سلفاً، وإن التلسائيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام والقوانين التي مستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على التلسائيات".

وفي الفترة نفسها كان "شارل.س. يونس" منشغلاً بإبراز معالم هذا العلم الجديد دون معرفة مسبقة بتأدي سوسور.

وبالإضافة إلى هذين الأصلين الثنتين أشار إليهما مختلف الفلاسفة التاريخ السيميائيات من فيهم حوليا كريستينا، ولقد أضاف تودوروف " منابع أخرى تتعلل في مجهودات أرنست كاسور) وخاصة كتابه:

LA PHILOSOPHIE DES FORMES SYMBOLIQUES

لقد لورد كاسور مبادئ أساسية تبرز اللغة في صورة أوسع من مجرد أداة للتواصل. ويضيف تودوروف إلى هذه النماذج المجهود النشطة في اتجاه القضايا القنبية وروادها أمثال "سارتر" و"رويسكوي، و"جاكسون و"هيلمسليف و"بغيت، ولقد حاول هذا الاتجاه أن يهتم بالشؤون السيميولوجي مع تحديد مكان اللغة داخل الأنظمة الأخرى للدليل.

وهذا باعتصار أبرز للنماذج التي تبأت وانضمت بموضوع العلامة أو الدليل داخل الحقل الفلسفي المعاصر ولقد كان لها دور فعال في تأسيس السيميولوجيا وإبراز حدودها وإعمال المصطلقا.

موضوع السيميولوجيا :

إن "حوليا كريستينا" توضح موضوع السيميائيات في قولها :
 "إن دراسة الأنظمة الثقافية وغير الثقافية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتصلصل داخل تركيب الاختلافات ... ومن خلال هذه الثقولة وما أثار إليه "دي موسير" سابقا ندرك موضوع السيميائيات، فهي لغز بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها

وتسمى إلى الكشف عن القوانين الثابتة والخاصية التي تمكنها وتتيح إمكانية اتصالها داخل التركيب.

وقد لاحظت " جان مارتيني " أن مختلف التعريف حول السيميائيات تتضمن مصطلح علامة وهذا مؤشر واضح على أن موضوع السيميائيات هو العلامة كما أوردنا سابقا.

فما هي العلامة ؟ وماهي أقسامها ؟ وكيف تؤدي معناها داخل السياقات الثقافية والاجتماعية ؟ .

ويعرف دي سوسر العلامة (الدليل) بأنه وحدة نفسية ذات وحيون مرتبطون ارتباطا وثيقا، ويتطلب أحدهما الآخر. أما التوسمان فهما تصور *concept* ، والصورة السمعية *signifié* *sonore* ، والتأليف بينهما يعطينا: الدليل الذي يتوفر على مكونين اثنين الدال والدلول وبالجمع بينهما يتكون للعين إلا أن العلاقة بين الدال والدلول تعد اعتبارية عند (دي سوسر)

أما بالنسبة "لبوس" فمن الصعب أن نلهم دراسة للعلامة لأنها وردت في مجال منطقي دقيق يعتمد كثرة الفرضيات والتقسيمات التي تخرج بنا عن غرضنا ومع ذلك يمكن القول إن "بوس" يعرف الدليل بأنه " عبارة عن شيء ما يحوض شيئا معينا بالنسبة لشخص معين، أي أنه يحكي في ذهن هذا الشخص دليلا معادلا أو دليلا أكثر تطوراً يسمى "بوس" مؤول، الدليل الأول و يحوض هذا الدليل شيئا معينا هو ما يسمى موضوع الدليل.

المقدمة الأمريكية :

يبدأ بعض النقاد و الدارسين استعمال مصطلح سمبوليقا Semiotica و ذلك لديهم للمقدمة الأمريكية و تأثرهم بها ، خاصة كتاب الإنعزيرة الذين تفضلون استعمال جون لوك لهذه التسمية ، بداية باستعارها من اليونانية *Semiotiké* حيث يقول جون لوك (1632-1704) عن السمبوليقا : " بأنها تعني مطبوع العلامات التي يستخدمها الفهم للوصول إلى فهم الأشياء أو في الوصول معارف إلى الآخرين⁹³ .

فواقع أن السيمياء لم تصبح علما قائما بذاته إلا بالعمل الذي قام به الفيلسوف الأمريكي تشارلز ستروس بوس *de S. Peirce* (1839 - 1914) . فالسيمياء تبعاً لروايته هي علم الإشارة و هو يضم جميع العلوم الإنسانية و الطبيعية حيث يقول : " ليس باستطاعتني أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالفيزياء ، الأخلاق ، علم النفس ، علم الصوتيات ، و علم الاقتصاد ... إلا أنه نظام سيميائي⁹⁴ .

فالسيمياء على حد تعبيره هي الإطار المرجعي لأي ممارسة فكرية، فكل هذه العلوم لا يمكن أن تتجاوز دراستها الإطار

⁹³ - في عهد جاكبي التسميات اللغوية الحديثة . الطريقة المصرية العلمية لتشارلواستون .
القاموس 1996: ص 153-154.

⁹⁴ ريتشارد بون مقلد البحث السيميائي فيفسر مجلة السيميائية و النفس العامي . اصل مقال محمد
قلعة العربية لآية جامعة - ألة 1993/1994 . ص 2.

السميوي ، و قد دعى يوس إلى نظرية عامة في العلامات أكد فيها على الوظيفة التعليلية لها ، بحيث جعل " هذا الحقل مرادفاً للمنطق حيث يقول : " إن المنطق في معناه العام ليس إلا كلمة أخرى للسميوطيقا ."⁹⁵ و قد عرف الدليل أو العلامة بأنها تمثيل Representation لشيء ما بحيث يكون ظاهراً على توصيل بعض جوانبه أو طاقاته إلى شخص ما⁹⁶ .

فالعلامة أو الدليل عند متعدد الأوجه تختلف العلامة عند دي سوسر فهي ذات وجهين دلّ و مدلول ، و بالنظر إلى كل هذا فإنه يتضح لدينا بأن نشأة يوس قد حيا بالمستوى الأنطولوجي للسميوطيقا . أي بتحديد معنى العلامة و دراسة مقوماتها و طبيعة علاقتها بالظواهرات الأخرى التي تشبهها ، و على الرغم من موسوعية يوس حيث كان رياضياً و ظاهرياً و كيميائياً إلا أنه كان شديد الاهتمام باللغة و الأدب لاسيما الدراسات السميوطيقية . ولكني نترك نظام الدليل أكثر عند يوس ، يجب أن نتعرض إلى القضايا التي قام بها في هذا الميدان .

⁹⁵ " إشارة رائد السميوطيقا لمفاهيم وألفاظ بطلا لفسول ، ص 144 .

⁹⁶ " مفاهيم ظاهري ، مروج من قبل كورد ، ص 133 .

التصنيف الأمريكي للدلائل :

يتميز تشارلز سبنروس بيوس مؤسس السيميوطيقا الحديثة ، بين ثلاث أنواع من الدلائل الأيقونية Iodone ، و الفلوشر Ichnos ، و الرمز Symbol .

1- الأيقونة Iodone : عند بيوس هي علامة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها ، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كانا فردا أو قانونا ، بمجرد أن نشبه الأيقونة هذا الشيء و تستخدم علامة له⁹⁷ . للدلائل الأيقونية لتركز على مبدأ التشابه بين الدلائل والدلول، كالشبه القسيمي مثل إنتاج صوت ماء و الشبه البصري مثل الرسم و الصورة الفوتوغرافية.

من خلال تصور بيوس للأيقونة فإنها تشترك مع صفة الشيء المشار إليه من خلال علاقة تربط هذا الشيء مع صورته (الأيقونة) أو كما نسميه. هذا و يميز بيوس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات : الصورة، الرسم البيان، و الاستعارة. وكلها تنطوي على جوانب تشابه بينها و بين الشيء المشار إليه⁹⁸ . لم يسلم تصور بيوس للعلامة الأيقونية من النقد فقد اختلف معه بيوتوايكر حول

⁹⁷ ميوزا قسم بحث السيميوطيقا من خلال كتاب مقال في السيميوطيقا: تاريخ الفلاسفة القسم 1: 1986 ص 31.
⁹⁸ ميوزا قسم الفرجح قسم ص 33 .

الفكرة ومدى محدوديتها، حيث يؤكد هذا الأسر بأن العلامة الأيقونية لا تتوقف عند هذا الحد. أي : (التشابه بينها وبين الشيء المشار إليه) فقط، بل تتجاوز العلامة لتأخذ إلى إدراكها بالحواس والتي تنطوي بها إلى علاقة ذهنية تقوم على الفكر والخيال، لأن التشابه لا يقوم على التفران الثانية، بل هناك تفران ثقافية فكرية سابقة. ناتجة عن ممارسات وعلاقات ثقافية بينهما.

2- المؤشر⁹⁹: هو الذي يتناسب مع الدلائل الطبيعية ، لكنه قد يكون مسعرا لأغراض الاتصال والإشارة للتعلم. فالمؤشرات بهذا المفهوم عند بروس، هي علامات طبيعية مثل : نزول قطرات المياه من السماء مؤشر لسقوط الأمطار، والضحك مؤشر للسعادة أو القبح . وعلى حد رؤية بروس نفسه أن العلامة علاقة مباشرة بين الإشارة والشيء المشار إليه. مثل : ارتفاع الحرارة مؤشر للمطر، والغيوم مؤشر للمطر، والدمعان مؤشر للحرارة. والدلائل الطبيعية يمكن أن تدرجها ضمن الإشارات الإنشائية والتي يكون فيها ارتباط الدلائل بالمأثور سببا، أو ككل دليل يميل إلى الشيء المشار إليه من خلال التجاوز الطبيعي. فمثلا: الطريق على الباب يدل على وجود شخص في الخارج. أما بالنسبة للإشارة للشيء، فهي التي

⁹⁹ يقول القوم عربجي حول الفكر ، ص 33.

تختص وظيفة في ترجمته للمخاطب إلى ما يجب الالتفات إليه
ويركز عليه اهتمامه فيستخدمها للتكلم للأشخاص الأتية¹⁰⁰ :

أ- ليربط نفسه بمخاطبه توضحها بمصدر الخطاب ، وذلك من
خلال استخدام الضعائر : أنا ، أنت ،... إلخ . ب- يشير إلى مكان
و زمان الخطاب : (ظرف مكان : عند أو زمان : الآن)

ج- ليربط نفسه بالبيئة الطبيعية المقترحة ، أو بأشياء أخرى يريد
وضع إصبعه عليها باستعمال أسماء الإشارة (هنا ، ذلك ،... إلخ)
وهذا لتذكر المؤشرات الإيمائية واللغوية على وظيفة أساسية تعمل
في تركيز الاهتمام

3- فرمز: عند يوس علامة لتحيل إلى الشيء الذي تشير إليه
بفضل قانون غالبا ما يقدم على التسامي بين أفكار عامة ، ويتحدد
ترجمة الرمز بالمرجع إلى هذا الشيء¹⁰¹ ، فهو يعيدف التليل
اللفظي الموسوي كما سوف نشو إليه. فالرمز هنا اعتباطي لو
عرف غير محال بحيث لا توجد هناك علاقة قياسية أو لغوية بين
الندل والمطلول. فالملاحة في علم العلاقة تكون عرقية محض، لأن
الرمز يربط بين الندل والمطلول الإيمائي، والمطلول الإيمائي يكون
عرقية أكثر منها طبيعية. ومثال ذلك: ميزان الذي يرمز للمعدل.

¹⁰⁰ - «débute Jean glaucome toulhou :groupe lesu d'élèves de l'ingénieur
paris et libérale l'année 1873.p137.»

¹⁰¹ - سوزا القصر مرجع سوزا ذكره :جيدال.

وبصفة عامة فإن أسس الدلائل التي جاء بها مورس من الصعب أن نلخصها بطريقة مطلقة، وبالرغم من أن هذه التصنيفات قد مسّت كل الظاهر القائل حين تلك التي اتّسم فيها المرسل كالظواهر الطبيعية .

مخالات السيموطيقا¹⁰² :

فهي تشمل علما للطق (موريس، W.MORRIS) و(كارناب، R.CARP)

(وطلوس تري.) ولها ثلاث فروع :

علم النحو للطقى : syntaxe logique : تشمل في نظرية العلاقات بين الدلائل

علم المنطق للطقى : logique semantique : والتي تعكس نظرية العلاقات بين لدلائل وما تعبه تلك الدلائل .

3- اللغة المنطقية : pragmatique logique : للمساعدة في نظرية العلاقات بين الدلائل والأشخاص الذين يستعملونها .

إنه على الرغم من دقة وضع هذه المجالات ومجاولتها، كونها شملت من مجال البحث في السيموطيقا أوسع مما تنطهه السيمولوجيا، لأنها شملت بذلك القياس (التوضيح) ، نظام التفاضل

¹⁰² روموند كارناب : علم منطق فردي من أصل علمي (1931/1956) ، فإن من المنطقين الرئيسين منطق ليد ، منطق صيغة كل شيء من خلال القول القوي لأرشد . أي مؤلفه علم المنطق (1954) .

الإكاث، الخدمة التعليمية، اللغات السامية البصرية، والفنون العامة، ولا تشمل علما أكاذيبا واحد (علم الأحياء، علم القانون) ... إلخ. إلا أنها لاقت نقدا لاذعا من قبل الأوروبيين أمثال : غريغس ديوان بارم، وكريستيان ميتر مؤكثين ذلك ضرورة اتصالها للسميولوجيا. وإبراسها أنها في إطار سميولوجيا متخصصة مثل: سميولوجيا السينما أو سميولوجيات أخرى مازالت في مرحلة جديدة. إلا أنها بدأت تفرغ نفسها عنها ككالم يختص أساسا بدراسة أنظمة الاتصال غير القوية والتي أمد في مقدمتها الاتصال السينمائي.

ومما سبق فإن السميوطيقا مصطلح مثل الفلسفة الأمريكية ليعود من الزمن ولا يزال كذلك. ومنهوم يكرس أفكاره صائبه بوس. فإذا كان بوس دائما للفلسفة الأمريكية، فبالا عن الفلسفة الفرنسية ؟

رتيجة هذا التعريف، فقد توصل "بوس" إلى التقسيم العلامة إلى

ثلاثة مستويات

الأيقونة Icon

وهي العلامة التي تعبر إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تملكها خاصة بها وجعلها مثل الصورة الفوتوغرافية.

تأشير Index

وهي العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وفجر هذا عليها في الواقع مثل الأعراس الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض والأكثر والطرق على اليد وغيرها.

الرمز Symbol

"وهو العلامة التي تشير إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون خالفا ما يعتمد على القناعي بين أفكار عامة ويطلق عليها (بوس) اسم العادات و القوانين وهي عند أكثر العلامات تجريدا وما يلاحظ في هذا المستوى أن العلاقة بين الدال والمدلول أو للشار إليه هي علاقة عرضية وغير مطلقة مثل القياس والسواد ودلالة على الحزن أو الفرح وهذا من الرموز التي تدرسها الأنتروبولوجيا.

وأما بالنسبة "رولان بارت" Roland Barthes فقد لاحظ ضمنى مصطلح الدال نظرا لأنه لا يقتصر على عقل معرني واحد بل يمتد من اللغة إلى الفلاصحت إلى الطب، ومن هنا تكون صعوبة تحديده أو لثقله إن تعريفة أمر نسبي وعرضي لإحراجات الخلل المعرني الذي يوصف فيه.

وتعبر الإشارة إلى أن "بارت" احتفظ بشاشة الدال والمدلول عند دي سوسور وأخالف إليها ما أدخله "هيمنسلي" من تعريجات على كل من الدال والمدلول.

الدراسة الفرنسية :

تمثلة بـ: دي سوسور (1857-1914) والذي يعتبر أدم
السمبولوجيا في هذه الدراسة ، والقوانين الأول لها قامها ها العلم
الذي يعني بعموم الدلائل¹⁰³، وهي منظمة من (Sémioté)
اليوتانيك، والتي تعني الدليل حيث نشأت السيمبولوجيا في أعضان
اللسانيات ونظرية المعرفة، وقد حدد هناك المجالان اللغويان إلى ربط
هذا العلم بنظرية الأساق. وقد عرفها باعتبارها العلم الذي يدرس
حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية¹⁰⁴.

وهذا فقد أعلن دي سوسور منذ حوالي اثنين سنة أنه ينبغي
تشكيل علم جديد اقترح له اسم : " السيمبولوجيا "، حيث قال:
" يمكننا أن تصور علما جديدا يدرس حياة الدلائل داخل الحياة
الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي
وبالتالي فرعا من علم النفس العام، و سوف نسمي هذا العلم
بالسيمبولوجيا، ومن شأن هذا العلم أن يطلعتنا على كافة هذه
الدلائل وعلى القوانين التي تحكمها، و لأن هذا العلم لم يوجد بعد
فإنه يمكننا التمكن مستقبله إلا أنه له الحق في الوجود و موقعه
محدد سلفا، إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام

¹⁰³ ماژيلو تاسيلان يرجع أصل لفظة سيمي.

¹⁰⁴ ماژيلو تاسيلان يرجع لفظة سيمي.

والقوانين التي ستكتشفها السيبرولوجيا ستكون قليلة لأن تطبيق على
السلطات ...¹⁰⁶.

لقد جاءت محاولات عالم اللغة السويسري فاردنانت دي سوسور
ليحن بالنسوى الفرضاني للسيبرولوجيا، أي بمعالجة العلامة
ووظيفتها في الحياة الفعلية و في عمليات الاتصال ونقل المعلومات،
وذلك من خلال دعوته إلى علم السيبرولوجيا. فيقول: " اللغة هي
نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار و لذلك فهي متشابهة لنظام
الكتابة الأسمية للصب، للطنوس و للذهب الرمزية لصيغ للعلامات،
للإشارات العسكرية ... الخ¹⁰⁷. كما أن السيبرولوجيا ذات أصل
سويسري، تعبر الدليل وحدة ذات طابع ثنائي ، إذ يتكون الدليل
من دال و مدلول توطنها علاقة احتمالية. فلا حلة لوجود الدال إلا
بمدلوله. و الدليل اللساني يختلف عن الدليل الطبيعي من حيث كون
الأول يقوم على الاحتمالية¹⁰⁸.

إن هدف السيبرولوجيا الأول هو اكتشاف للسلطات
والسلطاتها. و نرى أنه لا نستطيع إرسال دال بدون أن يكون
برابطة للسلول.

فللقاربة السيبرولوجية بالضرورة تحليل للسلطات، وهي تتميز
بدراسة التفكير البسيكولوجي، والذي يتطلب تفكيراً مباشراً حول

¹⁰⁶ ماريلو دافنيل، مرجع سبق ذكره، ص 23.

¹⁰⁷ ماريلو دافنيل، المرجع نفسه، ص 24.

¹⁰⁸ غيرة عن السيبرولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية، ج 179، جوان 2002، ص 204.

الدلالات التصديف الأكاديمي الفرنسي للتبليغ حسب التصديف الذي
تقدمه بايلون كريستيان و بول غابر يمكن دراسة أنواع الدلائل
الأربعة في شكل شائتين رئيسيتين¹⁰⁸ : القرينة و الإشارة من جهة،
و الدليل و الرمز من جهة أخرى.

1 - القرينة و الإشارة : تعد آنية في التبليغ العامل الأساسي في
التمييز بين ما هو قرينة و ما هو غير قرينة (أي : الإشارة) .
1-1 القرينة : تتجسد في أربع مجالات : اللغة ، البلاغة ، القانون،
السميولوجيا.

1-1-1 اللغة : فمثلا في اللغة العربية يراد بالقرينة الكلام ما
يصاحب الكلام و يدل على قرارة به، وهي التي لا تحدد وظيفة
اللفظ، و إنما هي مجرد أداة تساهم في إعطاء للفظ (من لفظات
المنطوق مدلولاً إضافياً، مثل : أدوات التعريف، التوضيح، التوسيط،
التمييز، و كذلك العطف ... الخ .

1-1-2 في البلاغة : كذلك في البلاغة العربية وخطاب القاري،
القرينة هي حالة استعار، هي ناتجة من إرادة المعن الحقيقي والتي
تساهم في دلالة على المعن المجازي، ولقد تكون القرينة نمطية أو
حالية.

¹⁰⁸ - baylon christien, Petes populi dictione ala Regulaeque, paris et Armand
collins, (1979p).

1-1-3 في القانون : القرينة القضائية هي الدلائل غير المباشرة التي يستخلص بواسطتها القاضي الحقيقة القانونية.

1-1-4 في السيميولوجيا : حسب لويس يوتو هي : " واقعة يمكن إدراكها فوراً و تعرفنا على شيء يتعلق بواقعة أخرى غير مذكورة."

2-1 الإشارة : يمكن تقسيمها إلى نوعين أساسيين :

إشارات الدلالة *Signaux Significatifs* ، و إشارات الاتصال *Signaux communicatifs* .

1-2-1 إشارات الدلالة : هي الإشارات التي على الرغم من أنها تحمل رسالة و تدل على شيء إلا أن وظيفتها الأساسية لا تكمن في ذلك بل في الدور الذي أُنشئت من أجله.

2-2-1 إشارات الاتصال : هي الإشارات التي وُضعت أساساً من أجل حمل رسالة أو نقل معبر كإشارات المرور و الدلائل القريبية.

2 - رموز و التليل : تكون الإشارة الاتصالية التي انصهار بتسمية التليل (بخللاف الإشارة قلدالية) إما رمزا أو تليلا (سيميولوجيا أو لغوية).

2-1 الرمز : هو إشارة تقوم على ركائز طبيعية مثل : قديمات التي يعني وجود النار

2-2 دليل : خلاف الرموز فهو لا يتسع بأي علاقة طبيعية مثل :

استخدام سطو عند رؤية العلم الأحمر في الشاطئ ، حيث نقول
عن هذه الإشارة دليل. والأمر نفسه بالنسبة لوحات اللسان
البشري التي نسميها بالدليل اللغوي، إذ لما لا توجد أي علاقة
طبيعية يمكنها أن تربط الكتابة الصوتية و الحيوان الذي يدل عليه

بعلامات السيميولوجيا :

لنعم السيميولوجيا في الطب، للممارسة التي يتكشف بموجبها
للرخص بالاعتماد على الدلائل *signes* ، أو الفرقان *différence* ، أو ما
يسمى بالأعراض التي تحملها المرض ¹⁰⁹.

وبعلها أصبحت السيميولوجيا مكانة وعلمًا قائمًا بذاته،
ويشتمل كل نظام من الدلائل الذي يوظف حسب سو سو
ويستخدم داخل الحياة الاجتماعية، وهذا بعد ظهور عدة مفكرين
مثل : شارل ستروس بوس وبارت وجورج .

ويقصد سو سو بكل أنواع الدلائل اللغوية كانت أو غيرها.
ومن هنا فإن علم اللسان جزء من هذا العلم حيث يقول سو سو :
" إن اللسان البشري وهو أكثر الأنظمة الثمينة تعقيدًا انتشارًا هو
أكثرها تمثيلًا للعملية السيميولوجية، ومن هذا المنطلق يمكن أن
يصبح النموذج العام للسيميولوجيات ¹¹⁰" وهذا يكون ذي سو سو

¹⁰⁹ ... بعد تقييد معنى السيميولوجيا وفقًا لفرديناند سوس.

¹¹⁰ المرجع نفسه ص 28.

قد نزل أهمية مستوى اللغة والمجتمع، أي : الوظيفة الاجتماعية للتخيل والاتصال. ولقد السيميولوجيا بعدة مجالات :

كتحليل اللغويات حيث تقدم السيميولوجيا بالترجمة الأولى باللغويات، أي: الدال والمدلول. وليس من السهل تطبيق هذين المفهومين.

إن هدف السيميولوجيا الأول هو اكتشاف واستخراج اللغويات، وترى أنه لا نستطيع إرسال دال بدون أن يكون بواسطة المدلول. للثقافة السيميولوجيا هي بالضرورة تحليل اللغويات ، وهي تميز دراسة التفكير البسيكولوجي التي تتطلب تفكيرا مباشرا للدلالات ولا يجب أن يكون تحليل كل مدلول لوحده ، لأن ضمن بناء من الاختلاف والتعارض بين الإشارات¹¹¹.

إن بالرغم من الاختلافات الواضحة بين مجالات كل من السيميوطيقا السيميولوجيا

إلا أن مجالات السيميوطيقا وحسب الأوروبيين أمثال : لا فريمنس، رولان بارت، وكريستيان مازر ، كلها تنتمي كلها إلى السيميولوجيا، حيث يقول فريمنس : " يمكن أن نأخذ بعض مفهوم السيميوطيقا *semiologique* فقط علوم التعبير *expression* ، على

¹¹¹ - jacques durand, les formes de la communication, Premier éd. université d'architecture durand, 1984. p4

أن يتناول مفهوم السيمولوجيا فروع للضمون *contenus* .¹¹²
 في حين يلعب رولان بارت إلى أنه من الحكمة تواجد المفهومين ،
 فيفترض بأن تحول السيموطيقا بدراسة أنظمة خاصة من الرسائل :
 (سيموطيقا الصورة الثابتة ، و سيموطيقا الصورة السينمائية ،
 و سيموطيقا الإشارات) في حين تشمل السيمولوجيا بوصفها علما عاما
 لكل هذه السيموطيقات¹¹³ .

ومن هنا فقد شاع المصطلحات : (سيمولوجيا و سيموطيقا)
 في الدراسات النقدية . وقد حاول البعض أن يفرق بين المصطلحين ،
 فهناك من يرى أن السيمولوجيا تعني بدراسة نظام محدد من أنظمة
 التواصل من خلال علاماته وإشاراته ، ودراسة الدلالات والمعاني
 أينما وجدت وعلى الخصوص في النظام اللغوي . أما السيموطيقا
 فتهتم بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة
 وفي تطبيقاتها وتطبيقاتها الحياتية . فهي تلتزم في الاتصال الآلي
 والاتصال الحيواني وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال تعقيدا وتركيبا :
 لغة الأساطير ، والشعرية ، مثلا مستعملة في هذه الحالات للمحاكاة
 علوم اللغويات ، والأنثروبولوجيا ، التاريخ والفلسفة والأدب . وهناك
 من يرى تطابقا بين المصطلحين ويستعملهما كمرادف واحد استنادا

¹¹² - *premières études joliot-curie sur le radium* . 1930.p33.

¹¹³ - *Le langage du signe* . Paris : Larousse . 1971.p261.

إلى القرار الذي اتخذته الجمعية العلمية للسيميوطيقا، والتي انعقدت في طرابلس عام 1969 بإيادى وفروت تينى استخدام مصطلح السيميوطيقا وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات السيميوطيقية. وعلى الرغم من أن السيميائية انحصرت في الأقطاب في مفهومين هما : السيميوطيقا و السيمولوجيا في الدراسات الإنجليزية والفرنسية ، إلا أننا نشجع و نتمددت و انطلقت اسميها في الدراسات النقدية العربية .

إشكالية إخراجية المصطلح :

العلاقة بين السيمولوجية السيميوطيقية :

مازال السيميائيون الغربيون يعارضون أعتد الفرق بين للتقويمين، رغم أن المصطلحين يتحدان في الشطر الأول من الكلمة (*semeio*) وهو أبعث من الكلمة الإغريقية (*SEMEION*) ومعنى العلامة (*semeion*) ثم يفرقان في أحدهما (*semeia*) الذي هو أصل الكلمة، ويعني الخطاب على حين أحدهما الآخر ينتهي (*semeion*) الذي يعني شبه الديقانكيكية والاعلمية ويذكر (*فرغولس*) حين سأله جريدة العالم البارسية على مشكل الاختلاف بين المصطلحين سنة 1968 مع جاكسون وسطروس وبفست وبارث على مصطلح أما السيمولوجيا لم تبعث عن الاستعمال بحكم تشابهها في التفقات

الأوروبية ويرى عظمسليف أن مصطلح قدم 1853 م في الجمع بين الحقل الخاصة بالأدب والسبعا والإشارة.

ومصطلح سيمولوجيا ينحصر حيث للنظرية العامة لكل هذه السيميائيات.

وكان مصطلح السيمولوجيا مستعمل فقط في الحقل الطبي حيث يعني دراسة الأمراض للرضية.

على مستوى التاريخي ولغوي، استعملت السيمولوجيا مع (دي سوسور) وانتشرت في الثقافة الأوروبية أما (بوس) فقد استعمل مصطلح "السيموطيقا" فكان ذلك أصل الاستعمال في الثقافة الأنطوساكسونية. إلا أن للمصطلحين معارفا انتشارا متبايناً ويمكن أن ندرك أن العلماء الذين ينتمون إلى الثقافة الفرنسية لم يعدوا لما مصطلح "سيموطيقا" من كتاباتهم بل إن الجمعية الدولية التي تأسست بفرنسا سنة 1974م والاهتمام بحقل العلامات اختارت - ككسمية لها - مصطلح "سيموطيقا" نظراً لانتشاره في الثقافات الأخرى خاصة الأنطوساكسونية والروسية، مع العلم أن مصطلح السيمولوجيا ظل راسخاً بصورة قوية في فرنسا وخصوصاً من حيثان الكتابية بفعل جهود "رولان بارت" و"مارتين"

وقد حدد كرمش القارن بين للمصطلحين في اللغة الفرنسية بأن جعل " السيموطيقا "أصل إلى الفروع التي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة النظام اللغة والصور والأصوات وخصوصاً أما

السيمبولوجيا فهي التحليل النظري لعلم العلامات بصفة عامة وهدفه
تخصيص هذا النظام أو ذلك.

علاقة السيميائيات باللسانيات :

لقد اعتبر دي سوسور هذا العلم أهم من اللسانيات وذلك واضح
في قوله : "إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام
والقوانين التي ستكتشفها السيمبولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على
اللسانيات وقد تمثلت نقطة انطلاق دي سوسور في العلاقة بين
موضوعي هذين العلمين ، فإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات
الطبيعية موضوع لها فإن السيمبولوجيا تتحوز هذا المجال إلى دراسة
عظمت العلامات داخل الحقل الاجتماعي سواء كانت تلك
العلامات لغوية أو غير لغوية لكن "بارت" سيحكي القضية ،
وسيعبر السيمبولوجيا فرعاً من اللسانيات بقول في مقدمة كتابه .
"عناصر السيمبولوجيا"

يجب من الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسوري ليست
اللسانيات جزءاً ولو منفصلاً من السيمبولوجيا ، لكن الجزء هو
السيمبولوجيا باعتباره فرعاً من اللسانيات.

وذلك راجع عند بارت إلى أن كل نظام سيمبولوجي يمتزج
حتى بالثقة فلا يمكن الانتفاع على الأنظمة السيمبولوجيا الأخرى
كالطعام واللباس ودراسة مصاصها إلا عبر الدليل اللساني الذي

بنفس دولغا وحين مدلولاتها ومن ثم يبدو لنا في النهاية أن نحيل نظام من الصور أو الأشياء التي تستطيع مدلولاتها أن تتواجد خارج اللغة أمر يزداد صعوبة أكثر فأكثر

مفهوم العلامة اللسانية عند دي سوسر :

إن أول ما أكثر اتباه دي سوسر في رأيه للعلامة اللسانية هو ذلك التعريف التقليدي الوارد في الدراسات اللغوية السابقة، وهكذا أن حتى الكلمة هو ذلك الترابط الذي يجمع بين اسم و شيء، ويرى دي سوسر أن هذا التعريف بسيط و بعيد عن الحقيقة ، وقدم التعريف بدل يرى فيه أن العلامة اللسانية لا تربط شيئا باسم بل مفهوم (تصور *concept*) بصورة سمعية *image acoustique* وإقامة لبنة هذا التصور الجاهد عند علامة يرى إما كيان نفسو ذو وحين و هما التصور *concept* ويضع له مصطلح البدائي *la* *signifié* و الصورة

السمعية يضع لها مصطلح البدائي *la signifié* و

التيك هذين الزوجين تنشأ العلامة عند لها دي

سوسر مثلث
العلامة
التفوق
(صورة السمعية)



لفظ
concept

عبرة عن اللفظ و المفهوم

الفرق بين الفصان و الكلام : هذان المفهومان مختلفان حسب
دي سوسو فالفصان هو الوجه المؤسسي للغة و التشكل عبر التاريخ
أما الكلام فهو لقاء فردي و يحال الفركييات الخطائية الحرة و الترابط
بإمكانية الفرد.

القول و القولول : تتكون العلامة من القول و القولول القول هو
صورة صوتية و القولول هو صورة للمفهومية.

العين و التضمين: يوجد مستويات في كل علامة للمستوى العين
و هو لغة الأصلي للعلامة كما بعده

التاموس أما للمستوى التضمين و هو معنى الإضافي أو الثانوي في
معنى الأصلي الذي يتم بفضل الاستخدام الاجتماعية للغة بتضمين
يمكن التراجع إلى اعتمادية المعنى في النص.

الفصل الثالث

اللسانيات والدلالة

اللسانيات.

تعريف اللسانيات وموضوعها.

~ اللسانيات هي الدراسة العلمية والموضوعية للسان البشري أي دراسة تلك الظاهرة العامة المشتركة بين بني البشر الخالصة بالاعتصام، ألا وهي اللغة، وقد خص "دي سوسو" موضوع اللسانيات في قوله (أن موضوع اللسانيات الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها)⁽¹¹⁴⁾. أي من أجله ولذاته، بهدف اكتشاف للميزات العامة المشتركة بظاهرة اللسان البشري، وحسب (مونتال Némont) فإن أول استعمال لكلمة لسانيات *linguistique* كان في 1833 أما كلمة (لساني *linguiste*) فقد استعملها (رنيوا Reinwand) في سنة 1816 في مؤلفته *معارف من أشعار المبرهن*⁽¹¹⁵⁾.

ويتحدد موضوع اللسانيات بالنظر إلى "اللغة" بوصفها نظاما لغويا موجودا بالقوة في كل الدماغ، وبأن الكلام ما هو إلا مجرد

⁽¹¹⁴⁾ أحمد مومن / اللسانيات: نشأة و تطور، مطبوعات المطبوعات العلمية بطنجة، ص. 122

⁽¹¹⁵⁾ أحمد مومن / اللسانيات: نشأة و تطور، مطبوعات المطبوعات العلمية بطنجة، ص. 97 .

تأدية فريدة للترتين ذلك النظام وقد خرج "دي سوسور" من هذا التحديد بداية تقابلية منطقيا بين اللغة والكلام يمكنه من التوصل إلى أن اللغة شكل *Forme* وليس مادة *Substance* ومن هنا اعتبر اللغة موضوعا كليا لللسانيات⁽¹¹⁸⁾.

إن التطور في الاتحاد الذي حدث في بداية القرن 20م هو تحول من اللسانيات التاريخية التي تهدف إلى معرفة تاريخ اللغات والكشف عن العلاقات الموجودة بينهما وإيجاد بناء اللغات الأولى المنفردة إلى ما أصبح يعرف اليوم باللسانيات الألفية *Synchronic* *Regulative* التي تعنى بوصف اللغات وتحليلها كما هي موجودة في فترة معينة من الزمن وبالمخصوص في الزمن الحاضر وكان أول من طرح من هذا النهج الجديد السويسري "فياضرات" في اللسانيات العامة⁽¹¹⁹⁾ الذي صدر بعد موته بثلاث سنوات: 1916م .

أزمة اللسانيات في القرن 19م:

كانت اللسانيات التاريخية تعد اللغات كلمات حية شاعرا في ذلك الأجناس الفيلولوجية ولكن سرعان ما تحلى علماء اللغة عن هذه الفترة مع نهاية القرن 19 م وتركوا اللسانيات في مازق حيث ومناخ لا مثيل، فإذا كانت اللغات ليست أجناسا حية هي في صطراء ويرى "دي سوسور" هي مجرد "أشياء قابلة للتروس وحاضرة

⁽¹¹⁸⁾ كليب: بدأ بعدها التجهيز الفيلولوجية الأولى استعراضية فاعتر القصة للعلماء علوم

لذلك التصرية ولكن إذا كانت اللغة مجرد أشياء بدون شك ليست
 كالأشياء الطبيعية الأخرى التي يمكن أن نلمسها ونرعاها، ولكن
 بإمكاننا أن نرى بعض أشكال لتكوينها كالكتابة العادية فالنموذج
 البيولوجي عند العلاقة بين اللغة العربية وكلام الفرد على سبيل
 المثال وكألفا علاقة بين صنف معين كالسمك مثلاً وجنس معين
 كسمك الشبوط. أما النموذج الذي جاء به " دي موسو " فقد
 تعد الظواهر اللغوية أشياء ذات طابع خاص من النوع الذي أطلق
 عليه معاصره " إميل دوركايم " اسم " فروع الاجتماعية " وحسب
 دوركايم فهي أفكار في الفكرة الاجتماعية لأي مجتمع ويمكن
 توضيحها بما:

المثال: لقد أعتاد الرجال ارتداء ملابس خاصة بهم اختلف عن
 ملابس النساء والمخرج إلى أداء عملهم أو إلى التجمهر ولكنهم قد
 لا يجنون حرجاً في ارتداء هذه الملابس ولكن في البيت.

فهذا الضغط ليس من إقتداء شخص بغيره ولكنه من صنع نظام
 خاص من القيم التي يملؤها الضمير الجماعي على الأفراد، فالفروع
 الاجتماعية إذن هي نوع من الظواهر الاجتماعية من قبيل العادات
 والطقوس والقوانين و التعهدات والسلوكيات التي تمارس ضغطاً
 حقيقياً على الأفراد وتربطهم على الانصياع لقوانين المجتمع وقبحه.
 وهكذا فإن عند الفئات " أشياء " أو " فروع اجتماعية.

فمن دراسة اللغة، دراسة وصلية بطريقة موضوعية، وحيث ما ذهب إليه " مودان فإن فكر " دي سوسور"، متأثر إلى حد بعيد بنظام الاجتماع كما أنى به دوركلم، ويطم النفس الطبيعي كما وضعه " صاور" وقد أثبت مودانوا أحد الباحثين الشباب أن ملعب " دي سوسور، في أن طبيعة العلاقات الاعباطية والفرعية في اللغة، واضحة للغات ولا يعترضها أي غموض ولقد توصل " دي سوسور" إلى تشييد موضوع القسائيات في عائلة محاضراته لقالا " إن موضوع القسائيات الصحيح وقوسيد مر اللغة في ذلكا ومن أجل ذلكا".

اللسان والقلنة والكلام:

يرى "سوسور" أن الظاهرة اللغوية تمثل في ثلاث مصطلحات أساسية "اللسان" "langage" ما " اللغة" لغة " والكلام" parole وقد اكتسبت هذه المصطلحات صيغة علمية في القسائيات الحديثة، وبذل "اللسان" على النظام العام للغة، ويضم كل ما يعطى بكلام البشر وهو بكل بساطة لسان أي قوم من الأقوام ويتكون من ظاهرين مختلفين " الفكر والكلام" وفي هذا الصدد يقول "دي سوسور" لا يجب الخلط بين اللغة "اللسان" وما قلنة إلا جزء محدد منها، بل حصص أساسي، وهي في الوقت نفسه تحتاج اجتماعي للغة اللسان ومجموعة من التوضيحات الضرورية التي يبنها الجسم الاجتماعي لتتكون الأفراد من ممارسة هذه اللغة.

"كلغة" في نظر دي سوسور والغة اجتماعية وخصوصيتها ليست مجردة بل مترابطة بالفعل في عقول الناس (بعبارة أخرى) وبلاسط أنه يشيعها بالقاموس الذي يمثل في الأصل الذاكرة الجماعية لما يشوبه من علامات لا يطبق الفرد الواحد أن يكتسبها في دماغه وذلك بقوله "إن اللغة توجد على شكل مجموعة من البصمات المستودعة في دماغ كل عضو من أعضاء الجماعة في شكل مصمم تقريبا، حيث تكون الشرح للمثالية موزعة بين جميع الأفراد، وهي لا تتأثر بإرادة الأفراد، ويمكن صياغة نمط وجردها بهذا الشكل.

"أما الكلام" فإنه فعل كلامي ملموس ونشاط شخصي مراقب، يمكن ملاحظته من خلال كلام الأفراد. وقد عرفه "دي سوسور" أنه مجموع ما يقول له الأفراد.

من الناحية العلمية يمكننا أن نعمل إلى لغة جماعة ما عندما تأخذ بعين الاعتبار عددا كبيرا من مظاهر كلام الأفراد وحده فإن الكلام لا يكتسي أهمية كبيرة بالنسبة للسان لأن موضوع اللسانيات هو "كلغة" في مجموعها الكلي ولكن دراسة الكلام، تنهد في بعض الحالات كالخيسة وفقد القدرة الكلام بسبب أدنى عيب الدماغ وتحليل الأسلوب والأمراض العقلية والنفسية

مادة اللسانيات ومهمتها:

بعدما قدم دي سوسور لنا عن تاريخ اللسانيات تطرق إلى الحديث عن مادة اللسانيات ومهمتها في كتاب "محاضرات في

اللسانيات العامة". وعلاقتها بالعلوم الأخرى وفيما يتعلق بالنقطة الأولى قال: "أن مادة اللسانيات تشمل كل مظاهر اللسان البشري سواء يتعلق الأمر بالشعوب البدائية أم الحضارية أو المصور القديمة أو المصور الأعطاش، وذلك بتقديم وصف لجميع اللغات وتاريخها، بالإضافة إلى سرد تاريخ الأسر اللغوية و إعادة دراسة اللغة دراسة وصفية بطريقة موضوعية.

وفيما يخص مهمة اللسانيات الخاصة في ثلاث نقاط. تقديم وصف لجميع اللغات وتاريخها، بالإضافة إلى سرد تاريخ الأسر اللغوية وإعادة بناء اللغة الأم لكل منهل كلما أمكن ذلك. تحديد القوى الكامنة للوننة بطريقة مستمرة وشاملة في كافة اللغات واستخلاص القوانين العامة التي تحكم في كل الظواهر اللغوية الخاصة.

ج- تحديد نسلها والتعريف بنفسها.

لما عن العلاقات اللسانية بالعلوم الأخرى يرى أن تربطها بروابط قوية ببعض العلوم المختلفة، التاريخ وما قبل التاريخ، والأنثروبولوجيا، الفيلولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي لأن كل هذه العلوم تعتمد على اللغة وتستفيد كثيرا من اللسانيات.

وقبل هذا لابد أن نلقي بعض الضوء على طبيعة السيميولوجيا الحديثة التي استكملت تطورها منذ بداية القرن العشرين في مجال

1). النحو والفلسفي:

ويطلق على الدراسات النحوية الأولى التي ظهرت في العصور القديمة، وحملت دراسات الفون، والإغريق، والرومان والعرب، ودراسات قرون الوسطى وعصور النهضة، وذلك حتى نهاية القرن الثامن عشر ميلادي⁽¹¹⁸⁾.

2). اللسانيات التاريخية والتقارنة:

وهي اللسانيات التي عرفت بصورة واضحة على القرن التاسع عشر في أوروبا، وتدرس تطور الظواهر اللغوية والصرفية والتركيبية والصوتية والدلالة للغة ما عبر العصور التاريخية المختلفة، ومقارنتها بالظواهر لنفسها في اللغات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة⁽¹¹⁹⁾.

3). اللسانيات الآتية:

يتكون للمصطلح الأجنبي (Diachronic) معنى: في و(Chronologic) معنى: زمن، ويطلق على هذه الشعبة من اللسانيات أيضا اللسانيات الوصفية، ومعنى بدراسة اللغة كما هي مستعملة في مكان وزمان معينين وخاصة في الزمن الحاضر وذلك بوصف مستوياتها النحوية، والصوتية، والصرفية، والتركيبية والدلالة بطريقة علمية.

ويقابل اللسانيات الآتية، اللسانيات الزمانية، أو التطورية (Diachronic Linguistics) ويتكون هذا المصطلح من Dia بمعنى:

⁽¹¹⁸⁾ أحمد موسى (اللسانيات التاريخية والظواهر اللغوية)، ص 10.

⁽¹¹⁹⁾ أحمد موسى (أغنى المرجع والمصطلح).

هو، و *Chronos* بمعنى: زمن، ويعني دراسة تطور اللغة عبر الزمن وهناك مصطلح آخر يستعمل مرادفاً للسانيات الزمانية وهو اللسانيات التاريخية⁽¹²⁰⁾.

مهمة اللسانيات:

لقد أكد « دي سوسور » أن مادة اللسانيات في قراءه تشمل كل مظاهر اللسان البشري سواء أعلق الأمر بالشعوب البدائية أو الحضارية أو بالتصور القديمة أو بتصور الانحطاط.

ولهما يخص مهمتها فقد خصها « دي سوسور » في النقاط التالية:

أ. تقدم وصف لجميع اللغات وتاريخها بالإضافة إلى سره تاريخ الأسم القديمة، وإعادة بناء اللغة الأم كلها أمكن ذلك⁽¹²¹⁾.

ب. التحديد القوي للكلمة للكتابة بطريقة مستمرة وشاملة في كلمة القدم⁽¹²²⁾.

ج. التحديد لنفسها، والتعريف بنفسها وذلك باستغلالها عن باقي العلوم الأخرى⁽¹²³⁾.

¹²⁰ أحمد مومن أ. نفس المراجع ص 9.

¹²¹ أحمد مومن (اللسانيات القديمة والحديثة). مرجع سبق ذكره ص 122.

¹²² أحمد مومن (اللسانيات القديمة والحديثة). نفس المراجع ص 122.

¹²³ نفس المراجع ص 122.

٤٠. السعي إلى الدراسة العلمية للسان البشري من خلال متابعة ورصد شكلها الآن الذي يبرز اللغة بوصفها بنية مترابطة، ووحدات متعاقبة بشكل متظم ومتناسق يعمل منها نظاما من العناصر والتقسيم⁽¹²⁴⁾.

علم الدلالة.

تعريف وموضوع علم الدلالة.

علم الدلالة (Semantique) هو أحدث فروع اللسانيات الحديثة، وتعنى بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية، وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوروبا الغربية، بادئ ذي بدء في المحاضرات التي كان يلقيها (رسمينج هيمستد) حوالي 1825 في حديثه عن الفيلولوجيا اللاتينية.

أما أول من استعمل مصطلح علم الدلالة (Semantique) فهو اللساني الفرنسي (بريسال Milbréal) وذلك في مقاله الصادر عام 1883...⁽¹²⁵⁾.

وكلمة علم دلالة (Semantique) مشتقة من الكلمة اليونانية (Semien) بمعنى دل وعين، وهي نفسها مشتقة من كلمة (Sema) أي دل.

⁽¹²⁴⁾ مطرب: دة / ميدان اللسانيات اليونانية دراسة الفلغة السيميائية نفس الفرج من 66

⁽¹²⁵⁾ أحمد موسى / اللسانيات الدلالة و التطور دون طية ميونات الفلوجيات النفسية - التطور من

وقد كانت في الأصل تدل على كلمة (معنى) أي أن أي تغير دلالي هو تغير معنوي⁽¹²⁶⁾.

ويواجه علم الدلالة علاقة المعلومات بمعلوماتها، ومن ثم يهتم بالموضوعات التي ترجع، أو يمكن أن ترجع إليها المعلومات.

وفي القرن العشرين اتسعت البحوث والدراسات في المعنى والدلالة وانضمت لتدافع، وتطور البحث فيها، ولم تعد تقتصر على الجوانب التاريخية، فأدخلت الجوانب الاجتماعية والنفسية والإنسانية وكل ما له علاقة بالمعنى⁽¹²⁷⁾.

تقسيمات علم الدلالة.

هناك عدة تقسيمات لعلم الدلالة. ولما يلي التقسيم الدلالي من الناحية التاريخية وهو على النحو الآتي:

1. علم الدلالة التاريخي:

يعن علم الدلالة التاريخي بدراسة تغيرات المعنى وتحليلها وأصنافها، واثنين القوانين العامة التي تحكم في التفاعلات البحث كان الفيلسوف (ريشيه *Richie*) رائدا في هذا الميدان، وكان أول من أطلق على الدراسة التي تعنى بالمعنى علم الدلالة وبين أن موضوع هذا العلم الجديد هو دراسة التبدل التي تحكم في تطور المعنى .

⁽¹²⁶⁾ سيمر جاني (1) جاء هذا المصطلح في الدراسات، والدراسات اللغوية 1988 ص 16

⁽¹²⁷⁾ سيمر جاني (1) ليوون (1988) ص 1، نور الدين طرغور (1) علم الدلالة ص 1 ومشارف (1) ص 1

جاني (1) ص 7

وعلى ما تحدث عنه (بريدل Bredel) في مقاله حيث قال إنه يبحث في القوانين التي تحكم في لغوات اللغين، واعتبار العبارات المتشعبة ونشأة اللغوات الاصطناعية ومرفقها (128).

2. علم الدلالة الوصفي:

ويعني علم الدلالة الوصفي بدراسة اللغين والعلاقات الدلالية البسيطة والمعقدة، دراسة وصفية آنية، وقد درس اللغويون القضاة بعض الجوانب منها: الترادف، التضاد، الاشتراك اللفظي، ولكن هناك بعض العلاقات الدلالية الأخرى التي لم ينسجروا إليها، ولقام بدراستها علماء الدلالة في العصر الحديث، على الرغم من الثورة التي أحدثتها "دي سوسور" في الدراسات اللغوية وتميز بين الدراسات الآنية والرمزية، وتعضله للأول. فإن النظرة التاريخية ظلت مهيمنة على علم الدلالة حتى 1930 .

حيث بدأ بعض الفلاسفة بالبحثون في كلاً منهم بين الدراسة التاريخية والوصفية وقد كانت أول محاولة جادة في علم الدلالة الوصفي على يد اللسان الأتاني (مارتن Marty) 1950 (129).

يمكننا تقسيم علم الدلالة من حيث للمضمون أو الهدف الذي يوديه، هنا اللغين يحدده في مؤلف الأستاذ "منذر عياشي"، حيث قسم الدلالة إلى الأنواع التالية:

⁽¹²⁸⁾ محمد جوين، مرجع سبق ذكره، ص 246

⁽¹²⁹⁾ نفس المرجع ص 247

أ. دلالة تتعلق بالوجه النفسي: لماذا وكيف تتواصل ؟ ما هي الإشارة ؟ وماذا يجري في أذهاننا؟ وفي ذهن من نخطبهم حين نتواصل؟ ما هو الطاهر؟ وما هي الوظيفة الآلية والنفسية لهذه العملية؟¹²⁰

هذا النوع من الدلالة يلم بهذا عنصر تقودنا إلى الإجابة عن سؤال: لماذا نتواصل ؟ بحيث نتوصل إلى معرفة أهدافنا للرسول. وهذا ما يمكن تطبيقه في بحثنا عن أهداف وغرض بعض الصور، وفراية مثلاً لآلها.

ب. دلالة تتعلق بالعلة: ما هي علاقات الإشارات مع الواقع ؟ ضمن أي شروط تطرق الإشارة على موضوع أو حالة من خصائص ومن وظائفها أن تعين ؟

ثم ما هي القواعد التي تضمن اتصالاً حقيقياً؟¹²¹

إذا كان المرسل قادر على صنع إشارة تدل على معنى معين وتقديم دلالة معينة، لكن عدم تطابق الإشارة مع الواقع من شأنه أن يتركها مبهمه، ودلالاتها لا تتعدى ذهن صانعيها.

ج. دلالة تتعلق بالسياقات: مجموعة من القضايا، والسبب أن لكل نظام من الإشارات قواعد الخاصة التي تتعلق بطبيعته ووظيفته

¹²⁰ أسطر عديدة، طام الحقائق، مرجع سبق ذكره، ص 17

¹²¹ أسطر عديدة، مرجع سبق ذكره، نفس المصدر.

أن الدلالة الساتية تدرس الكلمات في سياق اللغة، ما هي الكلمة؟
ما هي العلاقة بين شكل الكلمة ومعناها؟ وما هي العلاقات أيضا
بين الكلمات وكيف تضمن هذه الأخيرة سر وظائفها⁽¹²²⁾.

محالات علم الدلالة وخطاها.

في القديم كانت لباحث دلالية تتم في إطار العلوم الإنسانية
المختلفة، ويرى اللسانيون الحديثون ضرورة تخلص علم الدلالة من
الخارج عن اللغة ولأجل ذلك سعوا إلى تحديد محاور الدراسة الدلالي
في إطار اللسانيات.

وأهم الدراسات والمحاور التي تطرقت إليها الدراسات الحديثة:
أ. محور الدلالة: يتضمن دراسة المعنى والمقابل دلالية والسياق
أنواع المعنى وتحليلها .

ب. محور التغير الدلالي: يتضمن أسباب التغيرات الدلالية
الداخلية والخارجية، وسبل التغير وأشكاله ومجالاته إضافة إلى بحث
المجاز ومثله من اتصال وثيق بالمعنى وتبدلاته .

ج. محور العلاقات الدلالية: يتضمن الترادف والاشتراك اللغوي
والاشتداد والتفروق اللغوية⁽¹²³⁾.

تسمى الدراسات الدلالية الحديثة إلى مجموعة من المجالات منها:

⁽¹²²⁾ انظر محاضرات أ. مرجع سحر (الكرد) شرح المفاهيم.

⁽¹²³⁾ المحاورات الأساسية في اللغة، إعداد محمد زهران، كلية الآداب، جامعة طرابلس، ليبيا.

1. الكشف عن طبيعة المعنى: وهي المسائل الجوهرية في الفهم الدلالي، ويمكن تسجيل كثير من النظريات التي حاولت رد الدلالة إلى مصادر متعددة مثل: الربط بين التصور والمعنى.
2. رصد اللطائف التي تسهم في تحديد المعنى وتصنيفه (السياق، المكان، المصنف).
3. الكشف عن العلاقات الدلالية بين الكلمات مثل تنوع الإكشاف الناتج على معنى واحد .
4. تحديد الأسباب الدلالية للمعنى وأسباب صوتية، صرفية، نحوية... الخ) والخارجية (العوامل الاجتماعية والثقافية والدينامية) التي تؤدي إلى تحديد وتغير المعنى .
5. محاولة تحديد القوانين التي تضبط المعنى من حيث استعماله وتغيره وتطوره .

الفصل الرابع

العلاقة بين الرسالة البصرية والرسالة الالسية

الرسالة الالسية

إن الإنسان البدائي أول ما بدأ بالكتابة والتمثيل، بدأ في تصوير رغبته أنه لم يكن يعرف أهميتها، فهو يخاطب بذلك من حوله من خلال التعبير عن حياته اليومية وعاداته وتقاليده بالتفوش التي ما زالت إلى الآن دليل على معرفة حضارته وتقديرها من خلال تلك التفوش، وهذا ما يمكن أن نسميه بـ " لغة البصر".

وتحتوي الجزائر من بين الدول الغنية بالتفوش الصحيرية وهي تستلزم في عدة مناطق وخاصة الطاسيلي في الجنوب الشرقي من المناطق الصحراوية. وتعد هذه المواقع متحفا في الهواء الطلق تعرض مئات التفوش التي صنفها إسان العصر البرونزي، من خلال رسومات متنوعة والتي أسست بعضا من مظاهر حياته اليومية¹³⁴. فهو أن هذه التفوش تبلي عن طريقه من الشاعية العلمية، ما زالت لم تخضع للفحص الأكاديمي، الشيء الذي ترك المعلومات حولها قليلة جداً إن لم نقل متقدمة تبقى تكسر في جهاتنا الكثير من الأسرار

¹³⁴ د. خير السيد : الألفية : كتابة و تمثيلها عند الشعوب : مصرية لانتقالها ، دفر لحرار لشر والبروز ، ط 1 ، سنة 1984 ، ص 14

الشعوب المعاصرة¹³⁷ (المعالجة الإحصائية الأولية يفرض الوصول إل نتائج ودلائل للاستدلال على حقائق الحياة القسقة التي كان يتأها الإنسان القديم خلال القصور الحجرية لم الإنسان الحديث في القصور الحجرية والفترية)¹³⁸.

إن السيمولوجيا هو العلم الذي يدرس العلامات في كيف للحياة الاجتماعية، وقد يشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي، مشتق من *Seemion* كلمة يونانية وتعني الدليل ويعرف "دي سوسو" الدليل العلاقة وحدة تقنية قامت وحين مرتبطون بطلب أحدهما الآخر وهما القصور والقصور السمية والتأليف بينهما يعطينا العلامة، ولاحظ "رولان بارت" فموض مصطلح العلامة لأنه لا يقتصر على حفل معرّي واحد ومن هنا تكمن صعوبة تحديد مفهومه، لأن تعريفه أمر نسي مقرون بالحقول المعرّي الذي يفرض فيه.

العلامة القلرية:

اللغة في نظر "دي سوسو" عبارة عن مستودع من العلامات والعلامة وحدة أساسية في عملية التواصل بين أفراد المجتمع معين وتضم جانبين أساسيين هما الدال (signifié) والدليل هو الصورة

¹³⁷ القصور عبد القلي محمد، أفريقيا حقاً المستقلة الإنسانية
<http://www.islamonline.net/Arabic/Science/2003/03/Article4.asp>

¹³⁸ المرجع نفسه.

السمعية "لن تقل على شيء ما أو تعني شيئا ما و" اللغوي "هو
 "المتصور" أو الشيء لنن ويرد دي سوسر أن العلاقة اللغوية لا
 تربط شيئا باسم بل تصور بصورة سمعية، هذه الأخيرة ليست
 الصوت، أو ذلك الانطباع الذي تشكله على حواسنا وهكذا فإن
 فكرة العلامة عند مختلف استلزاما حثريا من المفهوم القديم الذي
 يفرج بين الاسم والمسمى أو الكلمة والشيء.

وإن عرضي اللسانيات هو دراسة هذه العلامة التي يمكن
 ملاحظتها كملاحظة الأشياء الأخرى والتي يطلب عليها الطابع
 الاعتيادي وتختلف بالتعبير والقياس في أي وقت.

الاعتيادية العلامة:

بما أن الرابط بين الدال و اللابلول اعتيادي فقد حد "دي سوسر"
 العلامة اللغوية الاعتيادية (arbitraire) ودلّاه في هذا أن فكرة
 "امت" لا ترتبط بأية علاقة داخلية مع تعاقب هذه الأصوات
 أ.ح.ت التي تقوم مقام الدال بالنسبة إليها وحجته عن إمكانية تثيل
 هذه الفكرة بأي تعاقب أصل يستلزمها من الاختلافات القائمة بين
 اللغات ومن لغات مختلفة أيضا فـلللابلول "معينة" (ثور) له الدال هو
 في جانب من الحدود وعليه فإن صفة الاعتيادية لا يجب أن توحي
 بأن الدال من اختيار الفرد إذ ليس للفرد القدرة على تغيير أي

علامة بأي طريقة كانت بعد ثبوتها في المجموعة اللغوية فالعلامة
اعتباطية لكونها ليست لديها في الواقع أية صلة طبيعية بالمتكلم.

ثبوت العلامة وانفصالها :

ثبوته: عادة ما تحيل العلامات إلى الثبوت لأن هناك قوى (كما
يقول "أرمان") القوية للفردانية الكبيرة وفيهذه النظرية المحيرة
والحمود الذي يمر اللغة بالإضافة إلى كون اللغة ملك الجميع، وأن
جلورها في أعمال التاريخ كن ورثنا ما عن أسلافنا وما علمنا إلى
تقبلها. (لغة الأم).

التغير: تغير اللغة بصفة تدريجية عبر الزمن وليس هذا التغير
أشكالاً للفردات ومعانيها، ويقصد "دي سوسور" بالتغير تلك
التغيرات الصوتية التي تصيب النطق — و تلك التغيرات في المعنى
التي تصور المتكلم... ومهما تكن قوة التغير... فلما تؤدي دائما إلى
تبدل العلاقة بين النطق والمعنى.

القيمة اللغوية: إن اللغة في نظره "دي سوسور" لا يمكن أن تكون
إلا نظاما من القيم المفردة وتكمن قيمة اللغة في خاصيتها التي تمكنها
من تحمل فكرة معينة وقد جاء هذا اللسان مفهوم القيمة *la valeur*
من الاقتصاد حيث ذهب إلى أن قطعة 5 فرنكات لا يتم تحديد
إلا بمعرفة أنه يمكن تبديلها بكمية محددة من شيء آخر كالخبز مثلا
وهذه الطريقة يمكن تبديل كلمة بشيء مغاير كلفكرة ما أو
تشبيهها بشيء من طبيعة واحدة ككلمة أخرى مثلا.

وقد ضرب " دي سوسور" أمثلة لتوضيح مفهوم القيمة ومنها أن كلمة *meuse* = (بحر) في الفرنسية الحديثة تقابلها من حيث الدلالة الكلمة الإنجليزية *Sheep* ولكن ليس لها القيمة نفسها نظرا لأسباب عديدة خاصة لأن الإنجليزية تستعمل كلمة *sheep* وليس *sheep* و *meuse* يعود إلى أن كلمة الأول لها عبارة أخرى من هذا القبيل، إن كل ما يضاف على الكلمات ينطبق على الكينونات (الظواهر)، القيمة المجمع في الفرنسية لا تساوي قيمة في العربية والمستكترتية على الرغم من أن الدلالة متشابهة بين هذه اللغات فالفرنسية تعد مثلا كلمة " دين" جمعا بينما في العربية حرفه تعد معنى بالإضافة إلى هذا فالأحرف يزودنا بأمثلة متعشبة للغات، فطائرة التسيير بين الأزقة والأشغال المختلفة أمر غريب في بعض اللغات ومثل ذلك اللغة العربية التي تعرف التسيير الجوهرى بين الماضي والحاضر والمستقبل.

تطور السيميولوجيا

ويسمى هذا العلم بالسيميولوجيا، ومن شأنه أن يطلعنا على .
 هذه العلامات، وعلى القوانين الخاصة بالنفسية التي تحكمها، وتتيح
 إمكانيات لفصلها داخل التركيب، وإن اللسانيات ليست سوى
 فرعا من هذا العلم على حد قول دي سوسور. وكذلك "رولان
 بارت" الذي يقول: "استمدت السيميولوجيا، هذا العلم الذي يمكن

إنَّ أحدَهُ رَسمياً بأنه علم الدلائل (العلامات) استمدت مفاهيمها الإعرابية من الفلسفات¹³⁹. وهناك نوعان من السيميولوجيا، تعني الأول بدراسة أنظمة التواصل، أي العلامات المستعملة للتأثير في المستقبل، وتعني الثانية بدراسة أنظمة العلامة التي تشكل للوضوح الأساسي لأي بحث سيميولوجي¹⁴⁰. وتشرب السيميولوجيا اليوم إلى اثنين لنفسها بما هي علم للمعاني، إنما منهجية العلوم التي تتعالج الإنسان الدقة.¹⁴¹

— لغوية:

إنَّ السيميائية مشتقة من الكلمة اليونانية SEMEION ومعناها العلامة، وهي مركبة من العلامة ولوغوس LOGOS الذي هو العلم، إنَّ السيميولوجيا في مجموعها تعني علم العلامات¹⁴².

— اصطلاحاً:

السيميائية علم يختص بالعلامات، هدفها دراسة المعنى الخلفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من

¹³⁹ روكان بارث (1956)، د. عبد السلام بن عبد الحفيظ / غرس سيميولوجيا، طبع، المغرب، دار التوقال للنشر، 1986، ص 20.

¹⁴⁰ مسعود وعزوي / السيميولوجيا الإنشائية عند روكان بارث، مرجع سبق ذكره، ص 62.

¹⁴¹ د. عبد الملك ترواح / بين اللغة والسيميائية: لغة اللغات المتكلمة، طبعة وهران، سبيل اللغة العربية، ط 1، دبر 1993، ص 4.

¹⁴² ألكسندر ترواح (1956)، جلال الأصوات والإشارات، القاهرة، الهيئة المصرية للطباعة والنشر، 1972، ص 10.

عندها اللغة بما هي أنظمة أو علامات كمفصل داخل تركيب
 "العلامات ...". وقد أضاف "تودروف" منابع أخرى تعمل في
 جمهورية (أرنست كاسور) وخاصة كتابه: LA PHILOSOPHIE
 DES FORMES SYMBOLIQUES فقد أورد كاسور مبادئ
 أساسية تبرز اللغة في صورة أوسع من مجرد أداة للتواصل. ويضيف
 تودروف إلى هذه المنابع الجهود الممتدة في اتجاه اللسانيات البنيوية
 وروادها أمثال "سايير" و"ترويسكوي" و"جاكسون" و"هيلسليف"
 و"بليست"، وقد حاول هذا الاتجاه أن يهتم بالتنظير السيميولوجي
 مع تحديد مكان اللغة داخل الأنظمة الأخرى للتأليل.

وكان رولان بارت (ROLAND BARTHES) الذي يقول:
 "استمدت السيميولوجيا، هذا العلم الذي يمكن أن نسميه رسمياً بأنه
 علم الدلائل (العلامات) استمدت مفاهيمها الإسرافية من
 اللسانيات"¹⁴⁵. وهناك نوعان من السيميائية، تعني الأولى بدراسة
 أنظمة التواصل، أي العلامات المستعملة للتأثير في المستقبل، وتعني
 الثانية بدراسة أنظمة العلامة التي تشكل للوُضوح الأساسي لأي

¹⁴⁵ مبحث رولان بارت السيميولوجيا الإشهادية عند رولان بارت، مرجع
 سبق ذكره، ص 60.

بحث سيملولوجي¹⁴⁶. ونشرنا السيميائية اليوم إلى تبن نفسها بما هي علم للعلماء، أما منهجية العلوم التي تعالج الأشكال الفنية¹⁴⁷. ومنذ الخمسينيات صار للنهج السيميائي مكانا في ميادين علم النفس وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا والفيلولوجيا والفن والأدب والمسرح والسبعا والتصور الأمر الذي أدى إلى انتشار مزيج غو متجانس من المصطلحات للنسبة بالفموض والتجريد، والتفاج النقد الأدبي والمسرحي والذي ظل لقرون عديدة أسو للمصطلحات للنسبة بالفموض والتجريد، التي تستدعي أحيانا استعمال معانٍ اختصاص مختلفة لتلك رموزها. وهذا آثار بعض النقلة على سيميائي النقد الأدبي والمسرحي والسيميائي، لاسيما في الولايات المتحدة¹⁴⁸.

وكما يبدو أن دي سوسور كان يطمح أن تكون السيميائية علما يتعلمى الأكاديمية إلى ميادين مختلفة لأن كل الأشكال تتواصل البشري تستخدم لغة ماء، لغة الرسم، لغة اللون، لغة الشكل، لغة لفرور، أو أي لغة أخرى. فالفن كسبى علاماتي ليست فقط الألف باد بل قد تكون الثياب التي نلبسها لأنها تنقل إلى الآخر (المتلقي) انطباعا عن لابسها سواء من ناحية عمره مرتبة الاجتماعية أو ذوقه

¹⁴⁶ د. عبد الحكيم مرزوقي، بين السمة والسيميائية، مجلة دراسات الحضارة، جامعة وهران، مجلد اللغة العربية، ج2، يناير 1993، ص 14.

¹⁴⁷ د. عبد الحكيم مرزوقي، الموجه النقد، ص 37.

¹⁴⁸ د. عبد الحكيم مرزوقي، الموجه النقد، ص 37.

وقد تكون اللغة إشارات لثروب التي تعين سائلي الحركات وفلسفة على التمثل وأنسب الشعائر وقد تكون اللغة تلك اليوم السوداء التي تذرنا بعلوم العاصفة فكل الظواهر الطبيعية والثقافية لها عناصر علامانية تفصلت وانتظمت كالثقة وفق قوانين أنساق محددة واستماحيها لمعان علامات تدل على استجارتها للكيفية التي تعمل بها تلك القوانين¹⁴⁹.

ينظر دي سوسور إلى العلامة اللغوية كعلاقة ثنائية بين دال (صورة صوتية) ومطلول (فكرة) أو (مفهوم ذهني) مثلاً كلمة خمس هي علامة والحروف (خ، م، س) هي الدال وما يتور في ذهن المتلقي هو المطلول أو فكرة الشمس وليس الشمس الفعلية وهذا يعني أن العلاقة بين الدال والمطلول لا تشير إلى الواقع الفعلي الطبيعي بل تكفي بصورة ذهنية عنه أي أن العلامة اللغوية كما يقول دي سوسور لا تربط شيئاً باسم ما، بل مفهوم بصورة سمعية أي هي أثر سيكولوجي للصوت الانطباعي الذي يتركه على أحاسيسنا. يؤكد دي سوسور أن العلاقة بين الدال والمطلول اعتباطية، وليس لها مورثات منطقية أو مواقع طبيعية مثلاً ليس في حروف التكوين للكلمة خمس أي مورثات طبيعية أو حوافز أو لوجه شبه لتدل على كوكب الشمس كمفهوم أو مطلول هو واحد في

¹⁴⁹ د. عبد الله برهنا، المرجع نفسه ص 14.

كل العالم ولكن الدال ملزم له ليس واحد لو كانت العلاقة بين الدال والمطلوب طبيعة أو منطقية ولها حواجزها لكان هناك دال واحد ملزم لمطلوب الشمس في كل الكون، وفي كل لغات العالم، فالعلاقة بين الدال والمطلوب تخضع لأحكام اللغة ذاتها وليس لأحكام الطبيعة أو المنطق.¹⁵⁰

أما شارل مونتروس يوس الذي يقول: «أعني بعلم السيميائية مذهب الطبيعة الجوهريّة والتوجهات الأساسية للدلالة (الممكنة)»¹⁵¹ واحد يوس استخدم لفظة الرمز (symbol) بمعنى العلامة، والرمز عند يوس هو ثلاثي: أي يتضمن علاقة بين العلامة والموضوع ومعنى أمر. العلامة هي أي شيء من شأنه أن يرمز إلى شيء أمر موضوع يتر في ذهن المطلق إشارة هي بمثابة معنى للإشارة الأولى. وللمعنى هنا هو بمثابة للمطلوب عند ذي سوسو أو للهدف الناتج عن العلاقة بين العلامة والموضوع، وتكمن أهمية يوس في تصنيفه للعلامات وتحديد علاقتها فهو قد وجد أن الظواهر سواء كانت طبيعة أو لغوية تحتوي على ثلاث علامات.

الفرس (ferret) كإشارة يرتبط بموضوع بشيء بواسطة علاقة حسية قد تكون سببية أو تقاربية مثلاً الفرع والفوق يدلان على قدم

¹⁵⁰ دال الفانوري / السيميائية عند يوس، مجلة الدراسات العربية، العدد 1، أوف، 1985 - ص 115

¹⁵¹ د. عبد الله برهس، المراجع نفسه، ص 57.

عاصلة والدخان يشير إلى وجود نار. والأيقونة (icon) هي إشارة تقيم علاقتها بموضوعها من خلال شبه الوجود بينهما مثلا الصورة الفوتوغرافية هي مثال عن العلامات الأيقونية لأن هناك شبه بين ما قبله وموضوع الشخص. فلكونه والأيقونة هما العلامات لما دولعهما ومورفها أي تستطيع أن تمثل الرابطة بين القابل والقدور منطقيا أو عقليا. أما الرمز فهو بمثابة العلامة الفورية عند ذي سوسو التي تكون علاقتها بالموضوع احتماليا، لا مور لها أي هي علاقة تقليدية وتصنيفات يدرس العلامات تتجاوز الستين¹⁵².

2. الرسالة البصرية: من الصورة إلى الأسطورة.

أ- الصورة تعرف الصورة بأنها كل تقليد تمثيلي بمعد أو تعبير بصري صاف، وهي معطى حسي للمعنى البصري حسب (faletignoni) أي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره الحسي¹⁵³. تشمل هذه الصورة رسالتين الأولى تقريرية، وثانية تضمينية ومستعمدة من الأولى. ولتزيد من رسالة إنشائية يطلق عليها عادة بأسلوب إنشائية.

وهو الذي يشكل الثمن الثاني غير متداول جمالي أو إيديولوجي نميلنا إلى ثقافة منطقي فرسالة تتميز الصورة الفوتوغرافية حسب

¹⁵² جلال الطاهري / السبيل، عبد يوسف، مجلة الدراسات العربية، العدد الأول، 1986، ص 115

¹⁵³ عبد ملكي . ما هي الصورة؟ مواقع سعد بنارة، مجلة دراسات، العدد، 1996.

(برولان بارث)، يكون لها ذات استقلالية بديلة: تشكل من عناصر متفان ومعالجة وفق الشطين: الفهم، والمسا، والإنشولوجي الثامن يعطينا لها بعدا تضمينيا. توجه إلى الشطين الذي يكتبي تسلمها فقط، بل يعيد قرابتها على ضوء ما يمتلك من زاد ثقافي ورمزي، أي انطلاقا من مرجعية ثقافية حضارية¹⁵⁴.

لقد ارتبطت الصورة على الصوام وهو القرون بالحضارة، وعلى الصوام يدين تصور الإنسان الحديث عن باطل واليونان القديمة، أو العصر الوسيط إلى القصر، أي إلى الصورة عوض القرابة¹⁵⁵. وإن الطيف من مساحة الصورة الفوتوغرافية هو استعراج السلطات الفنية التي تبين هذا النوع من الإنتاج، وهي تطلت تتحكم في المفردات القيمة للإنسان والقيم التي يتبعها. واستطاع بارث بدراسة هذا النوع من العلامات، أن يوضح تلك الشقافة/ الإنشولوجيا التي تختبئ وراء ما يقدم نفسه كطبيعة متداولها أفراد مجتمع ما بكل بناعة وعظوية¹⁵⁶.

فإذا أمينا كتابه (أساطير)، 1957، فهو في العمل نأول للعوامل الاجتماعية في إطار التواصل الاجتماعي، أما كانت بناعة هذه العوامل

¹⁵⁴ عبد الرحيم كمال، *ميتولوجيا الصورة: الفوتوغرافية مواقع محمد سليم*. مطبعة علاميات، العدد 16، 2001. www.google.fr

¹⁵⁵ عبد ستاسي - ما غير الصورة: مواقع سيدة، مذكرات، هذه علامات، العدد 1998.

¹⁵⁶ عبد الرحيم كمال، *ميتولوجيا الصورة: الفوتوغرافية مواقع محمد سليم*. مطبعة علاميات، العدد 16، 2001. www.google.fr

وهذه الأسلاك: أشياء، تصيد، صورة، سلوك. وبحيرة أعري، إن (أساطير) هو سماليات لفنية للإيديولوجيا. بتعليقه لبعض الصور، عمل يارث يعمل على تبيان السلطة للتحكم في الصورة، لأن لها بعدين ملصقين: القضيوي والإجمالي. فبالنسبة إليه إذا كانت اللغة نتاج واضح جماعي فهناك أيضا لغة فونوغرافية متواجذ عليها تشتغل على علامات والمواحد ودلالات لها حضور في التمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة. لهذا المعنى، فإن قراءة الصورة الفونوغرافية ليست حرما لدوافع القضيوية بل عليها أن تبحث عن الدلالات الإجمالية للوصول إلى التسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات، وهذا ما يسميه (الأسطورة)¹⁵⁷.

ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى أن الدراسات الإعلامية في الوطن العربي لم تقم بالصورة، رغم تزايد أهميتها في الاتصال وفي وسائل الإعلام، إذ لم تتعامل معها كمعصر جغرافي¹⁵⁸.

¹⁵⁷ عبد الرحيم كمال، سمبوزيوم الصورة الفونوغرافية: مراح عبد السليم، تلك علامات، العدد 16، 2001، www.google.fr

¹⁵⁸ د. حسن الباعلي، الصورة، الاتصال، العدد الثاني، العربي، مجلة الجغرافية لاجيال، العدد 17، صافي - حران، 1998، ص 58.

الشكل:

إن الرسوم والتفويض المحيرة منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا تشترك فيها بينها في الشكل، ولما لشكل من أهمية ، تظهر به ملامح العمل الفني من عبء، وترجم في نفس الوقت مساهمات الغيوب ضمن وسائل تعبيرية مختلفة، وبذلك تأسر الخلفيات النفسية والإضطرابات الداخلية للإنسان في مجرد خطوط وأشكال، بحيث عليه ويختصر في أضيق مساحة، أرحب وأوسع القوام.

بميت تتفاوت الأشكال و الخطوط من حيث لغتها على التعاطف وإبداع الآخرين فهناك من الأشكال ما يسر وأسر يدخل وأسر يرحب ولكن أفضل الأشكال ما تتسجم مع الذات في تعظم جمالي مشر و الطبيعة كما هو معلوم كالإنسان تقدم لنا أشكالا جميلة جميلة أودع فيها لأول تبارك و تعالى سر الحياة و الجمال، والإنسان منذ العهود القديمة إلى يومنا هذا أبدع أشكالا وخطوطا عطلت ذاكرته وغوته في الإبداع وأعطت مراحل في التعبير عن حياته و ظروفه الشخصية. فعلماء الآثار قتلخ حروفها تطور إنسان الطاسيلي من حلال القروش للتواحدة في ولاية التراست. فصر هذه الأشكال الحية التي تنطق لشاطر بالحياة عرفنا أن إنسان الطاسيلي مر من هنا وترك حضارة راقية من اختراع العجلة والكتابة. فالأشكال

و الخطوط في نظر الفنان هي السحابة و تتداخل في التعبير عن
كثافة التماسية من عاطفة حيادية و أساسية مرهنة .

رمزية الأشكال و الخطوط :

2. الخطوط:

الخطوط العمودية: إن الخطوط العمودية تشير إلى تنامي الروح
و الحياة و القوة الراسية و النشاط.

الخطوط الأفقية: أما الخطوط الأفقية فتعطي الثبات و التسوي
و الاستقرار الصمت و الأمن و القوة و التوازن و السلام.

الخطوط المائلة: أما الخطوط المائلة فيدل الحركة و النشاط و ترمز
إلى السقوط و الاثقال و عدم الاستقرار و الخطر الداهم .

فإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على نشاط
و العمل وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة
و الحركة و التسرع.

الخطوط المنحنية : أما الخطوط المنحنية ترمز إلى الحركة و عدم
الاستقرار وإذا بلغنا فيها دلت على الاضطراب و التيهان و العنف
إن معرفة طبيعة الخطوط و الأشكال وما ترمز إليه مهما جذا في
التعميق التي تهدف بالدرجة الأولى إلى الكشف الحقيقة الداخلية
و العميقة في تنسبة الإنسان فالأشكال القصيرة إلى الأعلى تشير إلى
الأعلى تشير إلى الروحية للملائكة أما إذا انهدت إلى الشمال فدللت
على للمادة المادية والأشكال حادة الرؤوس ترتاح لحالة إلى الألووان

المفردة بينما الأشكال المستمرة و النسبة ترتاح إلى القنوء في
الأفوان المبردة .

فالإنسان يكون دائما مختلفا ما يستطيع إبراز خصائص النوع في
الفرد كالفرجة في طفل و الشحامة في شعاع و الحكمة في حكيم
و كالفنر في فارس.

ومعرفة الشكل و أهمية في الرسم يفودنا حتما إلى التكوين الذي
هو فن التنظيم بطريقة جيدة للعناصر المختلفة التي تكون متاحة
للمصور للتعبير عن مشاعره ولهم العمل الفني تتحلل بالفرجة
الأولى في تنظيم العناصر التصويرية من خط و كتابة و سطح ولون.
ويقول سيزان في هذا المجال : " إن عملية التصوير الفني لا تعني
نقل الهدف نقلا حاسما بل معناها فهم التناهي بين مختلف العلاقات
ووضعها على القوحة على شكل سلم أرقام في ذاته عن طريقة تنمية
هذه العلاقات تبعاً لمناطق جديد أصيل لفصل القوحة معناه تشكيلها.
 يؤكد بول كلي Paul Klee على أهمية عمليات التكوين قائلا :

أن القوحة تقدم تدريجيا من خلال أبعاد عديدة وعامة ليس من
المناسب الإشارة إليها بعد ذلك على أنها عملية تركيب أو بناء بل
يجب أن تعطى اسم التكوين

2. 2. قوانين تكوين الشكل :

الشكل التكوين الجديد هو الذي لا يشتت العين من خلال عدم توازن الأجزاء و استقرارها في بعض مكوناتها ، ففي الأعمال الفنية للكسطة فانسجة تتفاعل كل العناصر مع بعضها البعض وقد أشار رسكن (Ruskin) إلى العديد من أنواع التكوين يمكن أن يحدد عليها الفنان أثناء عمله وهي في الواقع مبادئ وقوانين .

(1) قانون الأساسية أو الإيجابية : الشكل البارز والكتير في التكوين يكون مسغولا عن الوحدة أي على الفنان في نظر رسكن أن يحدد شكلا بارزا ويجمع حوله الأشكال الأخرى الأقل أهمية وإسماها له .

(2) قانون التكرار : على نوع من الترابط بين مكونات الصورة من خلال جعل بعض هذه المكونات يكرر عددي أو تكرار لثقل أهمية لكرات أخرى يتم فتأكد عليها .

(3) قانون الاستمرار : إعطاء بعض العناصر والاستمرار للنظم لعدد من الأشياء الأكثر إثارة لدى الملقى .

(4) قانون الإجماع أو التوافق : إن الأشكال الموجودة في الصورة عادة ما توضع لنوع معين من الشخصيات أو الأنواع التي يمكن رسمها توضيح و تحديد الأشكال البارزة فيها وتقول رسكن : "إن الشخصيات أكثر جمالا من الخطوط الباهتة..."

(5) قانون التضاد أو التباين : وهو النظم للصفات و الملمح يرتفع في الموسيقى والتضاليد بين الألوان للمحافظة على وحدة الأصوات والأسود .

(6) قانون التطور المتبادل : يؤكد هذا القانون على وحدة الأشياء المتعارضة بإعطاء كل منها دورا أو مساهمة في طبيعة و حركة الأشياء الأخرى فالتغير في لون أو حركة أو شكل أحد المكونات يصحب بالضرورة تغير في المكونات الأخرى .

(7) قانون الانساق : رغم الاختلافات و التباينات التي قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من أشكال والألوان والأشياء المقترحة تبدو متسقة بالنسبة لمكونات اللوحة .

(8) قانون التناغم : فاللوحة الجديدة هي تمديد للمناطق الطبيعية ولا يستطيع الفنان تجنبه ولكن عليه الإكثار و الاختصار وما يؤكد عليه رسكن هذا تناغم الألوان و الأشكال و التسمات اللونية.

(9) قانون الإشعاع : ويؤكد رسكن هنا على أهمية تناسق أو تناغم الخطوط من خلال علاقاتها البسيطة و المعقدة . ولكن رغم هذا تبني هذه القوانين نحو كافيية لتفسير حركة الرسم و التصوير في القرن العشرين لأن رسكن كان مهتما على أساسا وبالتفرد الأول من التصوير الطبيعي الكلاسيكي في نهاية القرن التاسع عشر

بيلادي ولبنى معظم هذه القوانين صالحة للاستخدام مع بعض التطوير على الكثير من الأساليب الفنية المعاصرة.

2.3. أخطاء التكوينات :

وهناك دراسات أخرى أكثر حداثة عن الأشكال و الخطوط وهي أخطاء التكوينات قام بها رودوروف Rodouff .

التكوينات الانتشارية: وفيها تكون الوحدات موزعة بطريقة منتظمة و منتظمة دون محور و مركز للإشعاع أو النقطة للتركيز أو التأكيد مثل التصاور الفارسية البليدة و التسمينات.

التكوينات الإيقاعية : وهنا يوجد إيقاع فراغي أو إيقاع في التوزيع النسبي للمساحات وقد قسم رودوروف هذا النوع إلى :
أ - التكوينات المحورية : وفيه تنظم المكونات حول محور مركزي يحل محل الشكل الرئيسي أو مجموعة الأشكال الرئيسية التي تتركز على أحد من الجوانب .

ب - التكوينات المحورية : حيث تشع المكونات أو تصدر أو تتصل ب نقطة مركزية بحدادية.

ج - التكوينات القطبية : وتتكون من شكلين متقابلين أو مجموعتين من الأشكال المتقابلين أو مجموعتين من الأشكال المتضادة توجد بينهما علاقة ديناميكية .

مقاربة إيقاعية في تحليل أشكال فرسم على الورقة :

إن لكل جهة من جهات الورقة دلالة في علم النفس التحليلي ، وإن نحوه الطفل في رسم في جهة من الجهات ، يعكس علامات ودلالات وإشارات اتصالية يوصلها إلى الطفل .

3. 1. يدل الرسم في وسط الورق على ما يلي:

توازن نسبة الطفل وتوازن رؤيته للأشياء وكذا اتجاذه الفطري والتركيز على الحقيقة المرصدة ، والملاحظة الثرة و اتساق الأفكار العلمية و التقنيات وإن اكتساب المعرفة يعكس على تصرف الطفل وتكيفه مع الحالات المتغيرة التي تصاحبه ، وإن اختيار وسط الورقة ، دلالة على الاعتماد بالنات ، والإرادة القوية في العيش وفي وسط المجتمع وعدم الخوف من ذلك ، مهما كانت الظروف .

3. 1. 1. الرسم على الجانب الأيمن من الورقة:

إن إقبال الطفل في رسم على الجانب الأيمن من الورقة هي دلالة على محاولته في الانسجام داخل المجتمع والتفاهد على عقله وبعده ، وطموحاته وأمله في التقدم و إثبات الذات وتطبيق الأحسن والأفضل ، والاستطلاعية في أخذ القرارات والاعتماد على النفس في ذلك .

3. 2. الرسم على الجانب الأيمن الطوي من الورقة:

إن للأمتثال أمال وطموحات يمتنون لتحقيقها و الوصول إليها ، بواسطة هذه الرسومات المختلفة التي غالبا ما نجد هذه الفئة من

الأطفال ، يعبرون عنها في الجانب الأيمن العلوي من الورقة ، بإعطاء ملامح وسداسي واقعية للظهورات والتشريح لتسبيلية

3.3. الرسم على الجانب الأيسر من الورقة :

إن إقدام الطفل في الرسم على الجانب الأيسر من الورقة يدل على توجهه إلى الحركة وهروبه من القهر، وانغلاقه على نفسه، وانسحابه من المجتمع، والابتعاد عن ليون إلى الحياة المساعدة، كما أن هذا الرسم يدل على ميل الطفل إلى الأشكال وقبحته عن الأمن، لشعوره بالوحدة والخوف.

3.4. الرسم على الجانب الأيمن السفلي من الورقة :

إن رسم الطفل على الجانب الأيمن السفلي من الورقة، يدل على فشله في حياته العملية، وتدهور معنوياته، وبأسه من نفسه، وبخه عن الأمن، بحيث يرى نفسه مهددا من سطوة الحياة.

3.5. الرسم على الجانب الأيسر العلوي من الورقة:

إن رسم الطفل على الجانب الأيسر العلوي من الورقة ، يدل على كسل الطفل وقلة نشاطه الفكري والحركي، وميله للتعيش في الخيال والابتعاد عن الواقع .

3.6. الرسم على الجانب الأيسر السفلي من الورقة:

إن إقدام الطفل على الرسم على الجانب الأيسر السفلي من الورقة، يدل على سلوكه الهلالي للطفل الراسخ في لا شعوره.

كالألوان والوان، و الحرمان، و الطولية للتردد، واليتم و غيرها من
العناصر الاجتماعية التي غالبا ما ترسخ في لا شعوره منذ الأيام
الأولى من طفولته

3.7 تحليل الخطوط والأشكال:

إن الرسوم و النقوش المنحوتة منذ فجر التاريخ إلى يومنا هذا
عشركت فيما بينها في الشكل و الخطوط، وإذا كان الشكل تظهر
به ملامح العمل الفني، ويترجم به الفدع ما يخلق في نفسه ن
أحاسيس و مشاعر راقية و يقتصر به في أضيق مساحة أرحب
وأوسع القوام.

وتختلف الأشكال و الخطوط من حيث تفرقات:

مقاربة أيكونولوجيا للألوان :

فلون هو تفاعل بين الأشكال و الأشعة الضوئية الساقطة عليها
فيولف بذلك للظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأن الألوان في الوحدة
بأسعافها وترابطها تشكل الوحدة الجمالية. وهي كالألوان في
موسيقى ومثل الاثزان و التماثل والإيقاع وإذا كان "كانتسكي"
من الفنانين المعاصرين الذين يرون أن اللون موسيقى عملا
بالتمريدية و التكميلية وغيرها من المدارس المعاصرة ، فهو كذلك
تفسير الحالات فيسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا

بمخالات النفس لتلقية وأطوارها العميقة من حب و كراهية وإرتياح
وحساسية وغرورها فلما كان اللون رمزية تلازمه في غالب الأحيان .

ومعنى الألوان :

الأزرق: يرمز إلى الشوق و القيل القليل الذي يتظر شروقه
والخزن و البعد و السعد.

الأصفر: يرمز إلى السرور و الاحتياج و القبول و النور
والإشعاع.

الأخضر و مرحاته: يرمز إلى الحرب و الدمار و النيران و القضاء
والحركة.

الأبيض: يرمز إلى الطهر و الصفاء و النجاة و الحرية و السلام
والاستقرار.

الأحمر و مرحاته: يرمز إلى القوة و الحياة و الاستقرار
والازدهار و التطور و البناء.

البنفسجي: يرمز إلى النبوة و الانحطاب و القنوق و القسوة.

الأسود: يرمز إلى الظلام و الكآبة و الجهل.

الرمادي: يرمز إلى التداخل و التفاعل والضيائية في كل شيء

غير أن من الفنانين من يرى اللون " نقعة إلهية لحب الحياة " وفي
هذا المقام يقول الدكتور علي شوقي: { .. "لكننا إذا عرفنا أن الألوان
لنذكر وشاعر عندما بدأ الطبيعة لتفسر لنا أحاسيسنا ونحسد عقولنا

أو مصورها، يرسخ في ذهن أن الخطوط في الفرجة لا تكفي و إلا أصبحت رمزا صوفيا غامضا كرسوم حيوان في قبي و سائر كعبه...}

ونعبر بنا الإشارة هنا من خلال فرائصنا للأشكال و الألوان في الإنتاج الفني إلى عملية الإدراك و التفوق لهذا الإنتاج عن طريقة الفئات و ذلك بالاستمتاع و الارتياح لكل ما هو جميل و لكن يبقى هذا التفوق الجمالي يتروك وفق الفروق القوامية البشرية ولكل إنسان ذوقه الخاص في الألوان و الأشكال و غيرها.

الضوء:

من اللاخط أن للضوء مبعين :

- 1- لنابع الضوئية الطبيعية : وهي الشمس والقمر و القمر .
- 2- لنابع الضوئية الاصطناعية : كالشمعة و المصباح والتوليدات الكهربائية.

وكلا من النوعين يسلط على الجسم فترسم فيه شكل بذلك الجسم بعد إسقاط الظلين اللذين سترهما لاحقا ؛ وقد تختلف الأشعة الضوئية الطبيعية منها والاصطناعية في القوة و القيمة وحلته بسبب الإلزام بقضايا القوة و القيمة و الصفاء والحدة والسلطة عليها الشعاع و قني لها تأثير واضح على نوعية الضوء و لونه .

الصبغة (المحرقة) : تختلف صبغة اللون في القوة والضعف باختلاف قوة اللون الرمادي أي كلما زادت كثافة الرمادي كانت صبغة الضوء أقل و العكس صحيح.

كما أن صبغة اللون هذه لها نبرات مختلفة معني هذا أنه كلما تغيرت زاوية إسقاط الشعاع الضوء تغيرت القوة كما أن تراكب الشعاع الضوء تارة وتشتت تارة أخرى يحو اختلاف الخلف، وبالتالي يظهر أن المحرقة أو صبغة الضوء معانها الكثافة و الغسل في أصل الرماديات و التبرات في اختلاف زوايا الإسقاط وكذا وتراكب الأشعة وتشتتها

القيمة : لا تظهر قيمة الشعاع الضوئي إلا إذا حاذى متطبة ظل، فيشكل هذا التباين تضادا في الأبيض و الأسود ، وتضادا في قيمة كل من الفتح و الداكن.

وتختلف القيمة و المحرقة باختلاف الطاعة الرسومية للضوء على لباس أقل لمعان منه على المسائل والظل على لباس أكثر منه على الشفاف.

والهدف التعليمي في هذا الجانب هو تحقيق الحقيقة البصرية. فالشعاع يولد الظل وكلاهما يشكلان الجسم وبعضه للظلمة والظل التوازن و التضاد اللوني.

الظل : إن كلامنا من الشعاع الضوئي يسوقنا حتما إلى التطرق إلى الظل وانواعه فإن كانت منابع الضوء نوعان فأنشعبها أيضا نوعان أي أشعة للنابع الطبيعية متوازية في تشكيل الظل للثاني حيث أن أشعة للنابع الاصطناعية غير متوازية في تشكيل الظل للثاني.

الظل المحمل : يعين بالظل المحمل بأي الجهة التي لم تسلط عليها الأشعة الضوئية من الجسم.

الظل الثلقى : يعين بهذا الظل أي الظل الذي يلقه الجسم على مساحة أخرى بعد تسلط الأشعة الضوئية عليه.

الجسم : إن عملية تمسيد الجسم وإظهاره دون عنه يفرض علينا دراسة بأصول وقواعد الظل و التور المذكورة سابقا.

وقد يختلف الجسم باختلاف الشكل ومادة الجسم و الخيز القضيائي الذي يتواجد فيه الجسم المرسوم.

ما هو الهدف من دراسة موضعي الظل والتور ؟

إن الهدف من ذلك في القواعد التقنية للظل والتور، هو الإحاطة في إظهار حجم وتشكل، محل، فراغه وإشغال فضاءه ونوعية مادته وتبريقه عن غيره من الأشكال و الأرضيات و الخواص .

تقنية الألوان:

— أما الأسود و الأبيض فهما لوانان إختصاص .

— الألوان الأصلية {الأساسية} : الأحمر ، الأزرق ، الأصفر .

— الألوان الثمانية {المزدوجة}: الأصفر، القينسي، والبرتقالي.
الألوان الخمسة :

يعني بالألوان الخمسة، الألوان التي يسهل تلوينها فكل لون
تأتي متعم للأصلي الباقى مثل : البرتقالي تتكون من الأحمر
والأصفر متعم للأزرق .

— البرتقالي = الأزرق

— الأصفر = الأحمر

— القينسي = الأصفر

الألوان المظلمة :

تنقسم الألوان المظلمة إلى ثلاث مجموعات هي :

1- الألوان الفاتحة وهي : القينسي و الأزرق وما بينهما
والأزرق و الأصفر وما بينهما

2- الألوان المظلمة وهي : الأحمر و البرتقالي وما بينهما
والبرتقالي و الأصفر وما بينهما .

3- الألوان الداكنة وهي : ما حصر بين المجموعتين القينسي
والأصفر من جهة و الأحمر و الأصفر من جهة أخرى .

الدرجة اللونية :

يعني بالدرجة اللونية قوة اللون في اللون أي قوة انعكاس الأشعة الضوئية الحاملة اللون، حين أن التسميات اللونية تختلف بهذا الاختلاف في اللون الواحد وهذا ما سمي بالأكية.

القيمة اللونية : للون لغتان : قيمة صبغية وقيمة متواترة أما القيمة الصبغية فلتقصد بها أسفة اللون بدون إضافته أما القيمة للتواترة فلتقصد بها زيادة إضافية على اللون الأصلي .

الحدة اللونية :

ومعناها قوة اللون في التفرقة أو الدكائه والجدير بالذكر هنا هو أن تضاد اللون الذي يعبر مقياسا في اللونين الإضافيين كالأبيض أكثر حدة إلى جانب الأسود.

تضاد اللون :

يقسم التضاد اللوني إلى ثلاثة أقسام:

١- تضاد اللون في القيمة : ومعناه أن كل لون يوسع قيمته حسب حدته عند التضاد.

٢- تضاد الطيفي في اللون: ومعناه الحداد البصري أين يظهر اللون نفسه فالحا فوق الداكن بينما يظهر داكنا فوق الفاتح .

٣- تضاد اللون في اللون : وللتقصد به تضاد لونين لهما نفس القيمة (ثانوي وفرعي) .

الضجج اللونى :

الضجج اللونى نوعان :

1- الضجج للضجج : وهو اللون باللون من الضجج إلى الذكفة أو العكس بالإتياع للشرائط معينة .

2- الضجج للثلب :

ومنه مثل الضجج للضجج دون الضجج للشرائط للثلبية .

الرمادية اللونية :

وهي كل لون أخيف له اللون الرمادى ، إما من أجل الإضاءة أو من أجل تعين الظل .

القيمة اللونية :

لا تظهر القيمة اللونية بتفاوت لولون أو أكثر حيث يظهر الاختلاف في واحدة يظهر الاختلاف في الخفة عند التباين يسمى بالقيمة .

الحقيقة البصرية و الألوان :

إنه لا يبرع الفنان في عمله الفني إلا إذا ترسم الحقيقة البصرية من خلال مشاهدته للطبيعة وإن كان الكمال الجمالي فقط في الطبيعة فقد توجب أن نقلها أو نحول نقلها حسب الحقيقة المرئية إذا اعتبر الطبيعة أحسن معلم أو غل أحسن (ملون) .

المهدف من دراسة أصول الأكران :

المهدف من دراسة الأكران إلى التلويق المسلي وإلى تثليد الطبيعة
تبيين لون ثقافة وإيرازها من غيرها و الإقليم يخلق الأكران الأصلية
والثانوية و الفرعية و كيفية استعمالها وكيفية ترواجها والتحكم في
تضامها في القيمة و الدرجة بشكل مريح العين ويغرب الروح
واسهلها ملاحظة أو بلردة حسب الموضوع للفتوح

الفصل الخامس

البلاغة في الرسائل البصرية الثانية

البلاغة في الرسائل البصرية الثانية

البلاغة موجودة منذ 2500 سنة، فهي تقترح شرح فن الخطابة، وهي في الأصل فن الإقناع¹⁵⁰ وإذا كان الإنسان منذ اكتسابه للسان حريصا على الإفادة في أساليب كلامه، فله وسرعان ما اكتسب مهارات لغوية ومفاهيم بلاغية أدق وأعمق في النفس. كما كانت هذه الأساليب البلاغية للتواجد في كل الثقافات حكرًا على الكلمة دون الصورة منذ طريقة¹⁵¹.

بلاغة الصورة عند الصينيين

ولا تفت البلاغة عند حدود النص المكتوب، بل إن الصورة أيضا يمكن أن تتضمن أيضا أحداثا بلاغية على عكس ما كان سائدا عند البعض، من أن البلاغة حكرًا على اللفظ، وأن الصورة هي نسق حد بدائي قياسا إلى اللفظ، ويرى البعض الآخر أن دلالة استنفاد لراء الصورة الذي لا يمكن وصفه¹⁵²، ويقول الحكميم

¹⁵⁰ Bernard Brocard, Jacques Lendrevie's publication, op.cit, 2000.

¹⁵¹ صورة أو فن حشر البلاغة والمفاهيم في اللغة العربية ومجازية السبيل : سبيل الإقناع - لغة - فلسفة - ميثاق

¹⁵² ممنوع ومجازية ومجازية الأشكال الإبداعية عند بارت، سبيل الفكر العربي المستنير، 2000، ص 54.

كونفوشيوس عن بلاغة الصورة: "الصورة هو من قلب كلمة" وما يزيد من أهميتها وفهمها على الاستيعاب، أن لها لغة عالية يفهمها جميع الناس.

ولعل السبب الذي جعل من الصورة تفقد بلاغتها وسلطانها التي أعطتها لها الصينيون القدماء — كما ذكرنا سابقا — هو راجع أساسا إلى سيادة ما يسميه علماء الاتصال باللغة الفلسفية *Verbalis* أو الشفوية، موضوعا في اجتماعات العربية الإسلامية، التي مازالت بعضها يحارب بكل قوة الصورة (اللوحتها)، والبعض الآخر يرضى كل فرقاة عليها لاعتبارات سياسية وليدولوجية¹⁶²، على الرغم من دخولها حياتنا اليومية، وبوتانا دون استئذان، وتقوم بتوجيهنا في غالب الأحيان.

رولان بارت والبلاغة

وقد اعتمد "رولان بارت" بصفته خاصة بالصورة الإشهارية ولكن اعتمد أيضا بالإنساق الدلالية غير الثباتية في تحليله السيميولوجي، وخاصة في بحثه (بلاغة الصورة)، مثل ما كان يطرح إليه كتكو من علماء اللسانيات الذين سبقوه وخاصة فردينان دي سوسر الذي أراد أن تكون السيميولوجيا علما يتعطي الأنسبة إلى مبادئ مختلفة لأن كل الأشكال التواصل البشري تستخدم لغة ما واللغة كسب

¹⁶² صورة إيران عاصر البلاغة ونظفوها في البلاغة العربية وسيميولوجية السياسة : سبلا الاتصال، لغة كلمة، ص 200.

علاماني ليست فقط الألفباء بل قد تكون الفباب التي تليها لأنها
تضل إلى الأخر (المتلقي) لطباعها عن لايسها سواء من ناحية صوره
مرتبته الاجتماعية أو فوهه وقد تكون اللغة إشارات للزور التي تعين
ساقلي الغرباء، وللشقة على التظل وتجب المحاطر وقد تكون اللغة
تلك اليوم السوداء التي تنلرها بتلوم العاصفة فكل الطواغر
الطوبية والظلمة، لها عناصر علامية لفصالت وانتظمت كاللغة
ولق قوانين أنساق محددة واستجاباتها لمعان علامات تذل على
اعتبارها للكبفية التي تعمل لها تلك القوانين.¹⁶³

ومن هنا يرى رولان بارت في دراسته للتميزة للصورة
الإشهارية: أن للصورة ثلاث رسائل¹⁶⁴:

La message linguistique الرسالة اللغوية

L'image dénotée الصورة التفريرية

Rhetorique de l'image بلاغة الصورة

المصراعات موضوعية:

1 — الصورة خادعة في غالب الأحيان: إن الصورة غالباً ما
تخدع السيميولوجي والفنان من خلال شحنتها التضمينية وتستطيع
أن تولب وتلور الآراء التفريرية ولابد من النظرة الواقعية واستخدام
العقل في النظرة النقدية ضد هذه الاتعكاسات التفريرية السلبية.

¹⁶³ «... من القوانين أربعة وتقيم لسرورية، مميّزة، واضح كالمسرح مرمّما مبهمة طيور...
رواية 1989 سورية مساق، 1997، ص 23»

¹⁶⁴ Roland Barthes, L'obvie et l'obscure, romes, Grasset éd., du mail 1982, p. 16

2 — إن الصورة تظهر لنا العالم كما يريد صاحبها يوضح وعلمه، أي كما وثقة لحسنه جميعا وهناك سرعة ملزمة للراشدين.

3 — إن الصورة البصرية سواء كانت صورة فوتوغرافية أو لوحة غنية أو لائحة إخبارية، هي في حقيقتها الأمر المشترك في كثير من الأحيان في القضايا البصرية.

4 — إن دراسة شروط إحصاء وتكوين واستقبال الرسائل البصرية لشرك في معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والاجتماعي والفني.

5 — والمفارقة أن مجال الإيديولوجي للسن والمعادن والتقاليد هي غالبية في الرسائل البصرية وتسمى بالمخالفات التي تخرب في غالب الأحيان كثيرا من توجهات الحرية .

شبكة التحليل

ولقد ورد في هذا المقام عدة شبكات لتحليل الصورة الثانية
لكثير من النظريين المعاصرين وعلى رأسهم "جورج جومور" في كتابه "نظر كيف تنهم تحليل الصورة"¹⁶⁵ والمطلان "بيوتات" وكوكيلا "في كتابهما "دلالة الصورة"¹⁶⁶. وإن ابتكار منهجية تحليل الصورة عند هؤلاء العلماء تقوم على ثلاثة عناصر أساسية:

¹⁶⁵ Laurent jomour/ voir comprendre analyser les images, Paris, Bélian, découverte, 1994.

¹⁶⁶ Bernard Cocula, Claude jomour/ dépassant de l'image, Paris, Librairie del'homme, 1986 F24

— وصف الرسالة —

— تقاربة الإيكولوجيا¹⁶⁷ iconologie

— تقاربة السيميولوجيا¹⁶⁸ semiologie

وفي فاسيونات الأسوق، عرفت البلاغة في فرنسا اهتماما كبيرا بفضل باحثين مثل: "بارث"، "بينو" و"دوران"، هذا الأخير قام بتحليل لثلاث من الرسائل الإشهارية ووصل إلى نتيجة مفادها أن كل أنواع الإشهار يمكن أن نصفها حسب وجه من أوجه البلاغة المعروفة، هذا وتبين أن الإشهار لا يستعمل غالبا إلا بعض أوجه البلاغة ويستدعي نادرا الأوجه المعلقة، فهو يعتمد كثيرا على أوجه الاستبدال والتعويض، التباين، التكرار والاستعارة... وبصفة عامة إن استعمال البلاغة في التطبيقات الإشهارية يبقى محدودا جدا¹⁶⁹.

— أوجه البلاغة في الرسالة البصرية الثابتة:

وبما كانت الصور البلاغية كإتراحات تصويرية، لها طرقا عديدة للتعبير عن الفكرة الواضحة وكلها تكرر استعمالا عاليا، استوجب لفائدة عامة يميل بها بصور للتعبير، وتشمل¹⁷⁰:

¹⁶⁷ الإيكولوجيا: توضح بعض الشيء الرموز في الرسم ، توضح بعض الشيء الرموز في الثابت
جزء الرموز ، توضح الرموز

¹⁶⁸ سيميولوجيا: يراها كل من سميولوجيا المعتقدات في لغة الحياة الاجتماعية

¹⁶⁹ Bernard Bercheval, Jacques Lendrevie, *Publicité*, op. cit., p. 65, 66.

¹⁷⁰ (الطريق) (نص) (نقل) و (نقل) ، مثل (نقل) (نقل) ، المركز الثقافي العربي
ط 1994 (1) ص 30.

— مناسبة الكلام لقواعد اللغة المعنية.

— واحدة الدلالة وتعيينتها.

— مناسبة الشرحه القصر للمصطلح.

وكل خروج عن هذه القواعد، يعني ظهور إزاحات جديدة،
وظهور أسلوب خاص، ونزعت مجموعتين من الإزاحات في
مستوى الدلالة¹⁷¹:

— إزاحات استبدالية *docta de substitution* توكيز باستبدال
علامة بأخرى.

— إزاحات تراكية *docta syntagmatique* : وتكيز يخلط في
نظام تركيب العلامات

بحسب "Jacques Durand" من الذين اهتموا بدراسة البلاغة في
الصورة الإشهارية، فهو يرى أن الصورة تخضع لبعض قواعد
البلاغة، فالصورة عند مثل الجملة، وقد وضح أوجه البلاغة في
الصورة الإشهارية من خلال الجدول الآتي¹⁷².

¹⁷¹ المراجع نفسه ص 34.

¹⁷² *Concepts Durand de la publicité à la communication*, 7^{ème} édition, Paris Robert Laffont, 1985, p396.

الاسم	العمليات			
Relations	تكرار	إضافة	استبدال	تبادل
Figure	repetition	Supposition	substitution	Exchange
Syntagme	إضافة	إضافة	تكرار	تكرار
Idéisme	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
"I"	Repetition	Ellipse	Hyperbole	Ironie
Figure	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
Syntagme	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
"I"	Comparison	Circumlocution	Idiophone	Homologie
Idéisme	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
Figure	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
Syntagme	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
"I"	Accumulation	Supposition	Idiophone	Asyndeton
Idéisme	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
Figure	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
Syntagme	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
"I"	Antithese	Polysémie	Figuralisme	Asyndeton
Idéisme	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
Figure	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
Syntagme	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
"I"	Paradox	Tautologie	Calambour	Contradiction
Idéisme	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة
Figure	إضافة	إضافة	إضافة	إضافة

من خلال الجدول المرفق أعلاه حاول "تورن" شرح كل واحد من أوجه البلاغة في الصورة الإشهارية وفيما يلي هذه الأوجه¹⁷³:

1- التكرار Repetition: إظهار عدة صور لنفس الشيء نفسه مثال:

سيفارة ملائس وسيفارة.

¹⁷³ General David de la gérance de la communication, 1^{ère} édition, Paris Robert Laffont, 1983, p156.

أ-2- التشبيه *Similitude*: وانعكس الشكل والمحتوى، أي تشبيه الشيء الإشهادي بشيء آخر، مثال: مسجون غسيل منزلي يشبه زوجة بوطاء.

أ-3- التراكم أو التكتس *Accumulation*: في الصورة فعند أو التكمية هي التي تتبع، مثال : عرض تشكيلة متزوج للزكاة سيارات *Renault*.

أ-4- التضاد *Opposition*: يحدث غالباً نوعين من التضادات.

أ-5- التناقض *Paradoxe*: الحقيقة تختلف عما يظهر لها، مثال: القذرة الصغيرة التي تكلم الخلات في الواقع هي جريدة يومية (*Libre parisien*).

ب-1- الإخبار أو الخلف *Ellipse*: وهي انحصار الحقيقة في كلمة واحدة أما في الصورة نستعمل التتويجات التي لا يمكن إظهارها والتي لا فائدة منها، لذا نعرض بشيء ثانوي، شخص، معلومة... مثال: إشهار *Calase* يستعمل امرأة تركب دراجة.

ب-2- تعبئة الكلام، تعبئة لفظي *Circumlocution*: تلويح حول الشيء الذي لم نلحقه بعد، أو نركز على شيء غير مهم، مثال: طائفة أكل طارئة (في هذه الحالة النص هو الذي يحدد الرسالة الإشهادية).

ب-3- التعليق *Suspension*: هي تأخير الكلام بواسطة إضافات أو زيادات، في الصورة الإشهادية، نؤخر صيغة بعد

أخرى مثال: إظهار عن التفريق للون، يظهر في الصفحة الأولى
رأى الفنر Comboy بالأبيض والأسود وعلى الصفحة الثانية
يظهر بالألوان.

ب-4- التكم والتشط: Reddence: إظهار حول للتوضحات
الشخصية الخاصة أو (الخشعة) وهي دائما محركة، مثال:
الحفاظات النسائية Absorpt، رمز لها بالسحابة ثم تبين امرأة فوق
دراجة.

ب-5- التحصيل حاصل Tautologie: وهي تكرر نفس الفكرة
بصيغ مختلفة.

ج-1- التبالغة Hyperbole: في الصورة تعتمد على التكرار،
التسطير وإبراز عنصر يظهر، مثال: سحابة Biddies تظهر
الصورة الأولى لها صغيرة، أما الصورة الثانية تظهرها وهي مشتعلة
وبشكل كبير.

ج-2- الاستعارة Metaphore: تحويل مفهوم كلمة بواسطة
مقارنة بليغية، مثال: سحابة أو حذاء تضعه في مقارنة للشط،
فهذا يشو إلى أن الشيء ثين.

ج-3- الخار للرسل Metonymie: هذه الصورة متنوعة، فهي
تعرف الطرق بواسطة التي تعتمد على عرض شيء مكان آخر.

- الجزء هو عن الكل: النتائج ترمز للسيارة.
- السبب هو عن النتيجة: الحروف ترمز للكسوف.

- النتيجة تعبر عن السبب: اللون لرمز للتفريوة.

ج-4- التفريوات التلميحية أو الكتابة Euphemisme: وهي العملية العكسية لـ Retiçence ، تعرض الشيء لتقصود.

ج-5- التفريوة Calembour: كلمات متشابهة في النطق مختلفة في الكتابة وهي الأكثر قلة في الصورة (التركيب يلعب على العلاقة بين المعنى والشكل).

د-1- القالب Inversion: الصورة لعكس معناها.

د-2- التماثل Homologie: عناصر متماثلة تماما، متشابهة أو متضادة، تعبر عن التماثل، التماثل مثال: التماثل (Téléthonisme) (National

د-3- حذف حروف الوصل Asynchète: كل العناصر الوصلية تحذف ويحكم التركيب عنها بجانب مثال: مترجما أو أربعة أشخاص يمشون في شاليه قارورة خمر.

د-4- القيدل القفاحي في بناء العبارة Asynchète: التعبير القفاحي في تركيب الجملة، هذه القرة ليست الجملة مستحيلة من حيث التركيب القفوي ولكن الصورة مزينة، مثال : فتاة جميلة، تهر داخل قارورة خمر.

د-5- التناقض، للمعربة *Contradictoire*: هذه الصورة لبعض
 المستحيلات التناقضية، سيارة صفوة لكنها تقوم بالعمليات كبقرة
 (أصغر سيارة كبقرة)¹⁷⁴.

ومن خلال ما سبق عرضه حول محوري الاستبدال
 والتركيب، يلخص انتقال المصطلح البلاغي والإنزياحات التصويرية
 إلى المجال البصري، وخاصة إنتاج عينة الصورة على حياتنا
 المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنسان بوسائلها
 ثورة إنتاج للفن في الثقافة المعاصرة، فمن يملك القدرة على العبارة
 بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها.

إنتاج للمعنى:

تستند الصورة من أجل إنتاج معانيها إلى معطيات يوفرها التمثيل
 الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعة تامة ووجود أحياء
 حيوانات، أشياء من الطبيعة وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من
 طبيعة أخرى، يطلق عليه التمثيل التشكيلي للعمليات الإنسانية، أي
 العلامة التشكيلية: الأشكال والخطوط والألوان والتركيب.

إن المضمون أو المعاني الدلالية للصورة هي نتاج تركيب يجمع
 بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلى
 العلامة الخاصة بكمالات أو أشياء...) وبين ما ينتمي إلى البعد

¹⁷⁴ General Denald de la publicité et la communication, 3^{ème} édition, Paris
 Robert Laffont, 1983, p206.

التشكيلي بمقد في أشكال من صدى الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية وما تراكمتها من تجارب لودعها ككاته وثباته ومعلمه وكفاته وأشكاله ومخطوطه .

وتعد الصورة من هذه الفروية مخطوطا بصريا مركبا يتبع دلالة استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنهما متكاملان في الوجود، فكما أن العلامة الألفوية تشير إلى تركيب المجموعة من العناصر اللغوية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلامة التشكيلية لا تستغل باعتبارها كذلك إلا في حدود توليفها ككيان حاصل للدلالات¹⁷⁵ .

من خلال بحمل الدلالات التي تتوزع الصور، ومن خلال بعضها الألفون والتشكيلي نستج كما ليست وليدة مادة مضمونية دالة من لقاء فضاء، وليست وليدة معاني فقرة ومنية في أشكال لا تتغير، كما أبعاد أكتروبولوجية مشتقة من الوجود الإنسان ذاته. فهي لذلك ليست سابقة على الممارسة الإنسانية، وهي مرتبطة بمطام إنسان يتبع إلى منح الطبيعة أبعاد دلالية تتجاوز الأبعاد اللغوية الطبيعية .

ولذا فالألفون والأشكال والمخطوط تتسرب إلى الصورة محملة بدلالات .

¹⁷⁵ - <http://www.aljazeera.net/ahw/17.07.2008>

الباب الثاني

سيميولوجية الصورة

الفصل الأول : الصورة بين العين والكاميرا

الفصل الثاني : الاتصال والرسالة البصرية

الفصل الثالث : أنواع الرسائل البصرية الناتجة

الفصل الرابع : الصورة والصوت : عناصر التعبير السينمائي

وكيف نقرأ الفيلم ؟

الفصل الخامس — منهجية تحليل الرسائل البصرية

الفصل الأول

الصورة بين العين والكاميرا

عرف الإنسان منذ التاريخ القديم كيف يصور ويرسم أشكال مختلفة، فهاهم القرامطة يكتفون بذكرهم برسوم غريبة على أوراق البودف، والرومان يخفون تاريخهم على جدران مبانيهم في روما، فالصورة والتصوير فن غريزي يسمى به الإنسان لترجمة واقعته وتخليد ذكراه بخصائه الأسيلة.

كان الاعتقاد السائد قديما أن الأشعة الضوئية تخرج من العين حتى تتقابل مع الأجسام فتصطدم بها الأمر الذي يؤدي إلى الإحساس بالرؤية وظلت هذه الفكرة سالكة حتى جاء أبو الحسن بن الهيثم أكثر علماء البصريات العرب في القرن الحادي عشر وقرر أن الأشعة الضوئية تخرج من الجسم في خطوط مستقيمة حتى تصطدم بالعين فتكوّن الإحساس بالرؤية وقد أبدى قاعدته هذه بتجارب ثبت أن الضوء يسير خطا في خطوط مستقيمة كما قسم الأجسام إلى قسمين¹:

أ- أجسام مضيئة في ذاتها: الصباح والشمس وأجسامها متناثرة للضوء.

¹ الخليل بن الأصبهاني، جسد الله، ص 146، ذكر المصنف صورة الشمس.

ب- أحياء مضادة بقوتها: من المصادر الأولى.

و لم يفسر أبو الحسن طبيعة هذه الأشعة حين جاء ليؤن في القرن السابع عشر ففسرها بقوله أن هناك جسيمات دقيقة تخرج من الأحياء تضيئ وتسر في جميع الاتجاهات على هيئة خطوط مستقيمة وتشرع حين الإنسان بالإبصار حينها تسقط هذه الجسيمات على قرنية العين.²

تعريف العين:

توجد العين في الرأس تحميها عظام الجمجمة وهي ما يعرف باسم الحجاب ويغطيها الجفن يحجم العين واحد لكن فتحة العين تختلف من شخص إلى آخر.

تحرك العين بسهولة إلى الأعلى والأسفل ومن جهة لأخرى بفضل العضلات الستة المحيطة بها وتتكون العين من:³

أ- مقلة العين:⁴ وهي الغلبة التي تكون كروية الشكل تؤدي وظيفتها على نحو ما تؤديه آلة التصوير.

ب- القرنية:⁵ وهي الجزء الأمامي من العين ومن أعصاب أجزاء الجسم البشري فأنسجتها تظل حية دون أن تصلها نقطة دم واحدة، ويعتقد بعض المتخصصين أن القرنية تغطي من مخدرات الدموع

² دكتور مصطفى، أيراف العين، مطابع القاهيروت لبنان ص:13

³ قريل من الأكسفورد، جسدنا، ص:14، دار النشر اسبوتة لوزن ص:13.

⁴ دكتور مصطفى، أيراف العين، مطابع القاهيروت لبنان ص:13

⁵ أيراف العين ص:13

كالاتملايح والكسكريات. الخ، والقريبة جزء مستدير شفاف كزجاجة الساعة وهي خطاء تعني العدسة.

ج- القرصية⁶: حجاب غور شفاف يختلف لونه باختلاف الجنس البشري، يغطي اللون على القرنية ووظيفة هذا الحجاب القرصي هي أن يحجب الضوء عن داخل العين حتى لا يمر إلا من ثقب يتوسط هذا الحجاب.

د- البؤبؤ: ويسمى أيضا الحشفة وأحياناً إنسان العين وهو ثقب يتوسط حجاب القرصية يمر من خلاله الضوء.

هـ- العدسة: تقع خلف الحشفة شكلها محدب ينحني محيطها حسب بعد أو قرب القرنيات.

يوجد بين العدسة والقرنية سائل شفاف وسيلت بدلاً ككرة العين يساعد هذا لسائل العدسة كي تمنى أشعة الضوء الواصلة إليها بمساعدة العضلات لتكون صورة كبيرة للمشاهد.⁷

و- الشبكية: نسج حساس يقع خلف العين في غرفة مظلمة تغطي شبكة من الأوعية الدموية، تتأثر بالتور الساطع عليها خلف جدار القرعة فتكون صور متقلوبة للقرنيات وهي عبارة عن خلايا عصبية ترسل الصور إلى المخ عن طريق العصب البصري.⁸

كيف نرى بالعين ؟

⁶ الفرجة القبية ص 35.

⁷ انعموا، مصطفى، انور، العين، مطبع الرايونات القاه ص 13.

⁸ فريد من الانصافين، جسدك كله حجاب، دار المنار، اوسنة تونس ص 12.

تشبه العين آلة التصوير فهي ككليهما تنفذ الأشعة الضوئية
 للمعكسة من المرئيات أو الأشياء المطلوب تصويرها خلال عدسة
 محدبة تقع خلف القرنية، تسمح هذه العدسة للنور باعترافها
 فيجتمع من الطبقة من النسيج الحسّاس يقع خلف العين في غرفة
 مظلمة لا يتسرب إليها الضوء وهذا النسيج تغطيه شبكة من الأوعية
 الدموية وتعرف بالشبكة وهذه الشبكة شبيهة بفيلم التصوير،
 تكثر بالنور المسقط عليها وفيما تتكون صورة مقلوبة للأشياء
 للمعكسة من المرئيات على النسيج الحسّاس للضوء عند الحدردان
 الخلفي للغرفة للمظلمة⁹.

لكن العين البشرية تتفوق على آلات التصوير لأنها أسرع
 وأكثر تنوعاً في طرق تسجيلها للصورة ولا تحتاج إلى شريط فيلم
 يتبدل بعد كل صورة لأن الشبكة تقوم بمهام نشاطات الصور
 المسقط عليها الساكنة أو المتحركة باللونين الأبيض والأسود أو
 بالألوان الأخرى¹⁰.

والشبكة عبارة عن نوعين من الخلايا العصبية الدقيقة بعضها
 عمودي بشكل العصا ترى الأجسام الناعمة وأثناء الليل ولذلك
 تعرف باسم العصي والأخرى عمودية أي أقماع تميز لنا الألوان
 ويطلق عليها اسم المخروطية وعندما يصل النور إلى القصبان

⁹ المرجع نفسه ص 34
¹⁰ د. محمود مصطفى، أسرار العين، مكتبة الزاوية، لبنان، ص 34

والأفهام في الشبكة ترسل العين بما تشاهده من صور إلى الدماغ حيث تعمل الصورة إلى الدماغ عن طريق العصب البصري بسرعة 300 م/ثا وهناك تخمض وتطبع وتكون إلى الجسم الطبيعي¹¹.

آلة التصوير (الكاميرا):

هي آلية ميكانيكية الشكل أو على شكل متوافقي للمستطيلات مظلمة ومظلمة، في أحد أوجه هذه العلبة توجد عدسة تسمى العدسة الخسبية أو الشبيهة لأنها تكون مقابلة للجسم بينما في الوجه المقابل توجد عدسة ترى من خلالها الأجسام تسمى العدسة الخسبية وغريب منها توجد طبقة من مادة حساسة تسمى الفيلم. تنتج العدسة الخسبية بقسم يوضع عليها فتحة الأجسام يدعى القيل وذلك عندما نريد أن نسمي أو نوضح جسم وهو موضوع على مسافة أقل من نصف المتر بينما تنتج العدسة الخسبية بوجود بعض الطيزات منها¹²:

- 1- فتحة العدسة: هي فتحة يمكن أن تتسع أو تضيق لتحكم بكمية الضوء الداخل إلى الكاميرا وبالتاليها تزيد التكبير.
- 2- الزمن: وهو حته بملحوظ السرعة وكلما كانت السرعة كبيرة كان الزمن صغيرا.

¹¹ أرنولد من الأكاديمية، جامعة ولاية نيويورك، مقر البحار، سرعة تراش من 12
¹² دكتوراه، جامعة نيويورك، مقر البحار، سرعة تراش من 12

بصورة آلية حين الضغط على موضع التصوير فتلتقط الصورة وتقل إلى البكرة لكي يمل عليها صورة أخرى وهكذا¹⁴.

3- جهاز لنظ الصورة (الغلاف): وظيفة هذا الجهاز فتح غلاف مركب خلف العدسة يسمح بموجه دخول أشعة صابرة من خلال المنظر المراد تصويره من الداخل، وتكون حركة هذا الغلاف بواسطة كيان مركب على جانب آلة التصوير، وتختلف السرعة في عملية فتح وإغلاق الغلاف بحسب قوة الضوء والإشعاعات التي تدخل من سطح العدسة.

4- جهاز تصوير فتحة العدسة: وهو عبارة عن مجموعة قطع من المعدن ترتبط معية على محيط حلقة تتحرك بمحورها بواسطة لولب مارسي يحيط بأسطوانة العدسة وتوجد إلى جانب أسطوانة العدسة الخارجية مجموعة من الأرقام تشير إلى درجات الفتحة وتبدأ هذه الأرقام من أول رقم يشير إلى قوة العدسة ويشار إلى هذه الأرقام بحرف F.

كيف تشكل الصورة على الفيلم¹⁵

بعد تعريض الفيلم الحساس للضوء تتكون عليه صورة الشيء ولكن غير ظاهرة ولكن تظهر هذه الصورة يجب أن يتم إظهار الفيلم بذلك تحول الصورة من غير ظاهرة إلى ظاهرة وذلك

¹⁴ سيمون إيمانيل مارويوني، فن التصوير الفوتوغرافي، منشور سوريا 1979، ص 24.

¹⁵ سيمون إيمانيل مارويوني، مرجع سبق، 1979، ص 24.

3- التسلسل: ويتحكم التسلسل بعد الجسم أثناء تصويره عن العدسة.

وهذا والغالب هذه الفترات الثلاث لعبتها متكاملة ليكون الجسم أثناء تصويره أوضح ما يمكن.
مكونات الكاميرا:

عندك أنواع وأشكال عديدة للكاميرات أخذنا منها الشكل الشائع وهي تكاف من:

1- جهاز العدسات: وهذا الجهاز يقع أمام جسم الآلة ويتألف من أسطوانة من المعدن تحرك نحو الأمام والخلف بواسطة لولب حالي وثبتت العدسات ضمن هذه الأسطوانة حلقات محزنة وتوجد على جانب الأسطوانة مجموعة من الأرقام يشير عليها سهم أو خط بين مقدار التسلسل المناسبة للتصوير¹³.

ولكن عدسة رقم معين يشير إلى درجة قوة انحراف النور من خلالها.

2- جهاز وضع الفيلم: ويقع خلف جسم آلة التصوير من الفيلم، وهو عبارة عن بكرتين حائيتين الأولى ملفوف عليها فيلم التصوير أمام وفخفية يلف عليها نفس الفيلم بواسطة مدور يشوي خارج آلة التصوير وفي بعض الآلات الدبيلة تدور هذه البكرة

¹³ الفرق بين الأسطوانات حسب قوة العدسة هو المشفرة بدرجة أوامر تصويرها

بمساعدة حاضن للظهور وكل العمل عبارة عن إظهار الصورة ثم غسل الفيلم وتشبيكه.

وأصروا يمكن القول بأن العين تشبه آلة التصوير إلى حد ما إلا أن العين تفوق آلة التصوير بطريقة متعشبة فعلى شبكة العين الحساسة التي تقابل الفيلم في الكاميرا تتكون الصور فوتوغرافية للمثيرات في ظروف إضاءة متغيرة بين الإضاءة الباصرة والخافتة بل والظلمة أحيانا، وهي ظروف تسمح فيها أحدث آلات التصوير عن تكوين صورة واضحة¹⁶.

والعين يمكنها رؤية الأشياء الجديدة بوضوح ثم رؤية الأشياء القريبة بوضوح وذلك بتغير قولنا في يسمح ألحمة الضوء ويحدث هذا التغير وفي الحالتين عندما تعمل آلات التصوير عن ذلك فهذا ضبطت الكاميرا لتصوير منظر بعيد¹⁷.

¹⁶ تصوير انسان-ماريوني، ان التصوير البصري، دار انتشارل سوربة 1979، ص 104.
¹⁷ المرجع نفسه ص 104.

- بالتزول، للمعلومات تسمح بالحصول على رؤية أكثر تخصص وأكثر تفصيل (هدف سوي)

- الاتصال الأتفي : ربط أشخاص من نفس العائلة و الميزات (مصلحة ، مجموعة باحثين... الخ)

هذا المثال يسمح بتحويل معلومات من نفس الهدف، دون تحويل مهم .

- للميزات : قناة الاتصال تلعب في هذا المستوى دور أساسي ، تقييم قيمة الرسالة إلى فئتين مهمتين.

الاتصال الشكلي : قانونا صالح، الاتصال غير شكلي بدون تأسيس قانون ، لكن تقدم لإجابات مختلفة ومتكاملة.

أ- الاتصال الشكلي : قنوات الاتصال المستعملة تسمح بتأسيس المحاورات الرسمية نذكر - وثائق إدارية (ملاحظة الطابع والتوقيع) مكتوب ، مضمنا القضايا المسجلة في الاجتماعات- فاكس أو نسخة (شكلية و لكن قانونية غير صالحة) - جريدة - فيديو كاسيت - فيديو ديسك.

بصورة عامة، كل المحادثات للمادة ، الجسمانية صالحة أو غير صالحة .

ب - الاتصال الغير شكلي : قنوات الاتصال تتبع إجابات المحاورات الغير رسمية -حاف -قوريد الإلكتروني الحديث، اللقاءات. كل المحادثات الغير مادية و غير صالحة .

الفصل الثاني

الاتصال والرسالة البصرية

الاتصال:

- الاتصال هو الزمن والمكان، نشأة المنظمة في المؤسسات والشركات التي تطورت و انتشرت في مهمة مضاعفة.
- بالتفصيل إذا قسمنا إلى مرتكبين أساسيين للاتصال على الذكر الرسائل والسميات وعناصرها، المرسل والمستقبل، فإننا نستخرج الجدول الآتي.

العناصر المعروفة	العناصر المختلفة	
الاطرومة محددة	الاتصال العمودي	
الاطرومة تم تغطي أي تحول	الاتصال أفقي	

- مثال الاختيار في المؤسسات، الاتصال العمودي هو تخصص للاتصال (من الأسفل نحو الأعلى).
- الذي يسمح بتسيير الروابط المنظمة لإدارة أعمال و عدم دفع
- (مباشرة - طالب الخ).

الاتصال العمودي ومن ثمة لخط لتحويل المعلومات بدون تعديل مهم بين عناصر من نفس الجنس، ميزات متقدمة من طرف خلايا و مجموعات مثل الطلبة فيها بينهم، مجموعة عملي من نفس الصلحة.

- الاتصال العمودي:

الإتجاه	الإتجاه
تجري مائي	تجري مائي
الاتصال التصاعدي	الاتصال التنازلي

- مثال في حد ذاته شرح، الاختلاف موجود في اتجاه يتبع للمعلومة.

- الاتصال العمودي التنازلي: للمعلومة الرئيسية نصير ، ثم تصنف من طرف المتصين (معطيات مائية للشخص المائي، وتجارية التجاري)، بوصفها تقدم معلومات بأقل قيمة كفية.

ب- الاتصال العمودي التصاعدي: المعلومات هي عرج لخدمين للوصول إلى معلومة بقيمة كفية أكثر.

د- مقارنة بين مقاربتين: بالتصعيد، للمعلومات تسمح بالوصول على رؤية شاملة (هدف نسوبي)

- الإشاعة : لقد فضلنا الاسم هذا الجانب من الاتصال بطريقة واحدة عن طريق مشاكل لأحسن تعريف .
- الإشاعة سمحت للطلوب متعاضدين و متكاملين :
- بث المعلومات المتكامل، بهدف تطويره معلومة صحيحة .
- التمهيد للمعالجة، نشر معلومات مراقبة بهدف البحث لإصلاح أو عكس معلومة لم ثبت بعد.
- للتل : يوجد عدة أنشطة للاتصال، تبعاً لفئة مرسل - مستقبل. للرسول يكون فرداً أو متعدد.
- كذلك الأمر بالنسبة للمستقبل ، طريقة للتقاربة لتغير .

3 - الإستراتيجية : الترمينولوجيا من أصل عسكري ،
(إستراتيجية أوجت في العديد من المجالات كالاقتصاد ،
السياسة ، علم الاجتماع أو الاتصال .

أ- إستراتيجية الاتصال : بالتركيز على نفس المفهوم، تسمح
تسيير مخطط الاتصال بالعمل على جمع الإستراتيجيات، معالجة
أولاً مرتبطة بالاتصال للزمن. لا بد من التفكير بنسبتها بأخذ بعين
الاعتبار كل التصنيفات (الحركة) لتعريف كل الأسباب التي
أدت إلى فشل في إرسال الرسالة .

ب - (الرقمي): إن ذكر رد الفعل تضمن عن طريق تقييم نتائج تسمح بإتخاذ باستنتاجات و تقييم الخوارق المحتملة في الأسباب المحتملة.

ج - (الرقمي): هو عامل مهم لكل تفعيل الإستراتيجية، لا يكون فقط مستقبل و يلعب دور عام في Food back ، وهناك تلات حالات.

1 - (الرقمي) موجود في (الرقمي) بالتالي فإن هذا الأمر لا يمكن أن يكون رد فعله سلبي.

2 - (الرقمي) هو مستقبل المباشر لرسالة موجهة لمستقبل حيالي.

3 - هو مستقبل مباشر لرسالة وجهت إليه مباشرة.

- ملاحظة لعملية الاستقبال:

من المهم ملاحظة أن كل إستراتيجيات الاتصال، درجة المستقبل لتتغير المستقبل ، و هذا يعتمد

على مدى نجاح أو فشل عملية الاتصال .

• عمليات المراقبة موحدة و ستكون مفروسة لاحقاً.

و بما أن السيميائية هي علم يدرس حياة العلامات في الحياة الاجتماعية، والأثر الحاسم التاريخي الذي أحدثته هذه العلم في تطور العلوم الإنسانية، و يتعلق الأمر بأن العلامات، ما هي إلا إرساليات

بمسانيد مسانيد للتواصل الإنسان كيف ما كانت ملفات هذه الإرساليات صحفية ، بصرية سمعية ، بصرية حركية ، من أجل فهم ذلك يجب التذكير بالنظرية العامة للتواصل وبنما أنه يتعلق هنا أيضا بـ (تواصل) التي وضعها الفيلسوفون من بينهم هؤلاء الفلاسفة وعلماء الاجتماع من بينهم جاكوبسون .

نموذج جاكوبسون :



نموذج لازوال :

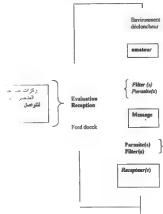
- تذكر Harold Lasswell (1948) : " نقل الاتصال يمكن أن

يعرف بـ 5 مفاهيم أساسية :

من يقول ماذا ، عبر أي قناة ، لمن و بأي تأثير ؟

أي: مرسل - محتوى - مستقبل - تأثير - القدرة .
 - لقد اعتمدنا تقديم المثال الكامل و الأكثر دلالة .

مطابقة الاتصال لمارون لأزويل .



وكذلك حاول لأزويل يشو أن القتل الإجمالي يستطيع أن

يقود في خمسة كلمات

Emetteur continue
Modèle, méthode,
effet.

على هذا



Qui dit quoi
Par quel canal
Et avec quels effets

و إن النهاية من نصيحت الرسل هو ضمان أحسن استقبال لأحسن رسالة مفهوم التواصل: هذه الخطاطات تقسم لتفهم التواصل إذا أرسل مرسل نمو عاطفة للقلب بالاستقبال إرسالية التشكل ما : إذا تكلم أو رسم أو كتب أو قام بحركة هناك فعل تواصل ، إذا فهم الإرسالية و تمكن من الإجابة عن المطر على شكل إرسالية واحدة نسيم بالفعل تراجع *Feed back* و يصبح بدوره مرسل و التبادل اللاتواني لهذا التشكل من العلاقة يحقق ما نسميه بالتواصل ، والتواصل الأمثل لا لاحظ فيه بحيث الاعتبار الضوضاء *parasite* (غير ذاتي و عشوائي) الذي من شأنه يهزم والإرسالية و يقوم إلى قليس أو قلهم الخطأ كثيرا و يبدو أي طواهر الضوضاء للوجود في الاستقبال تكون حد مهمة وسيكون من الخطر حد التحليل عدم الاعتماد بمختلف جوانب التواصل الإنساني ، فالتكثفات الداخلية للإرساليات هي العلامات التي تحتوي عليها و هي ذات

طبيعة مختلفة و تعرف أن العلاقات الإنسانية كلام كتابة هي للكونيات الأساسية للتواصل الإنسان التي تغطي فيه عناصر التواصل البشري (الثقة تسمح على شكل كلام parole وتقرأ على شكل كتابة) أما جميع الضوابط الأخرى للتواصل مع أولوية التواصل على شكل علامات أيقونة و هذا للمصطلح يرمز إلى التواصل انطلاق من الصور في التماثل مع ما هو مكتوب وهي مهمة جدا في قضايا العلاقات الإنسانية لفنية على علاقة صورة الصور بينما عناصر التواصل البشري و اللغوي فنية الاستعمال فيها نسبيا كذلك العناصر الحركة النسبية موجودة في مجال العلاقات الجنسية فقط، و من هنا نفهم بسهولة لماذا السيمياء لسانية بالأساس و صممة البصرية و بالأخص أيقونة لأن تشكل غالبية عناصر التواصل الإنسانية أما التواصل البشري واللغوي موجودة عند التماثل كاللغة الجسد في أمريكا الذين يشعرون ويلفون بصمات الحيوانات واعتمادا على بعض العلامات يشعرون وقت مرور الحيوان و ليس التلميح أما بالنسبة للمعلومات ليس الإنسان هو القوي نظر أو السمع و إنما هناك بعض أنواع الطيور تتجاوز في رؤيتها 100% مرة من رؤية الإنسان . و كذلك في السمع و انطلاق العلماء المختصين حول موضوع الاستعدادات الإنسانية الأساسية هل تخلق أو الاتصال في البشر و هذا الخلاف ناتج من التشكل الذي طرحه إشارات الوظيفة تخلق الضرر.

-الهدف للمراسل الجديد هو ضمان أحسن استقبال
والاحترامات التي توضع بتكامل عدة استراتيجيات
أسري-أني-كيف: الترويج للهمة -مكان للهمة و الطريق التي
من خلالها توصل الرسالة وذلك للهمة، الأسلوب المفهومي
للمرسلة.....)،مثل العامل للقاعدة لضمان استقبال جيد .

ب-حالة المرسل (busy state -free state) : حالة المرسل في
وقت انتقال الرسالة في أهميتها، و في حالة انشغال هذه الأخيرة،
الرسالة ستكون مرفوضة أو أكثر مشوشة، وبالتالي إن كان في حالة
استقبال فانه سيمر إلى حالة مستقبل.

ج- حالة التشويشات (قبل إرسال الرسالة) : التشويشات أو
العوامل المتعلقة لعملية الإرسال، تنسب باضطرابات كما يطلق
عليها في الاتصالات السلكية، هذه الاضطرابات تتركز على عطر
فشل الهمة للمستقبل لأسلوب الرسالة و تعرق بالنتيجة لسلسلة
الاتصال.

مثال 1 : الأستاذ الذي يبحث المعلومات لقاعدة موجود بها طلبه وعملية التي يقوم بها الطلبة بالكلام فيما بينهم تحلّل اضطرابات تعرقل عملية وصول الرسالة.

د- حالة التشويشات (بعد إرسال الرسالة) : التشويشات تتبع الرسالة هي من أصل مختلف وخطأ غير متوقعة.
مثال : المستقبل الذي يتلقى رسالتين إشاريتين متناقضتين أو مختلفتين .

مثال 2 : هي فشل مؤشر لاسيما ، حد أو انخفاض على مستوى شكل الرسالة.

P - محددات (مقابل الإرسال) : هي تسمح بتوسيع الرسالة في اتجاه محيزات المستقبل

ب- محددات (مابعد الإرسال) : المستقبلين عن طريق تعريفات كمثل في جندهم من الرسائل. هي تشكل طيعيا جدار. يرفض بوضع شك في الرسائل. التي يضع باختلاف معارفهم بأولوية (priori knowledge conflict) .

1.3- سرد الفعل: هذه العملية وضعت لحصد تأثرات نتائج

طريقة الاتصال للتعلم. هي تسمح بتقييم حصة الاتصال وتصحيح
باستعمال الاستراتيجيات التي قد تترصد لها هذه المرحلة يمكن أن تحقق
عن طريق صور الآراء.

وظائف الاتصال

تتصل بالمرجع إلى الوظائف الثلاثة (الكل عمل في التواصل)
التي حددت عالم اللسانيات Jakobson في 6 وظائف..

1- الوظيفة البصرية:

أول الوظائف التي يقوم بها الشاعر هي الوظيفة البصرية التي
تسمح إلى ربط على اتصال مع أفراد المنظمة أي تصور المرسل
والمرسل إليه، وهكذا يحال على ذلك واجهات البيانات يبدو
الشاعر وكأنه يلقي القصيدة للمارة وسائقي السيارات، هذا الدور
يلعبه حينما الشاعر لهذا هو يحمل بإشارات عملية معرفة بالمؤسسة التي
يشير إليها.

2- الوظيفة التعبيرية :

كثرت أبحاث في علم النفس المعرفي أن الأفراد يؤولون الشعر
كإشارة تعبر عن شيء ما في المنظمة التي يمثلها، من جهة أخرى
الوظيفة التعبيرية للشاعر تتعلق بعلما شديدا بالطريقة التي تنظر

النظمية بما إلى نفسها بنموذج التمثيل الذي تلجأ إليه لترى نفسها
 على هذه الطرق تؤدي إلى عرض من الاستعارات التي من خلالها
 تصور حياة للنظمية واستعمال هذه الاستعارات يترجم طريقة
 تفكير وطريقة اعتبار الذات الثاني تكرر على الطريقة التي تقوم بها
 العالم عامة وعالم للمنظمات خاصة، نستطيع أن نقدر أنه في حالة
 شعار الخاصة بالنظمية والتمثيل التصوري لهذه النظمية يجب أن يكون
 هناك تناسب بين الاستعارة لقوة الخاصة بالنظمية والتمثيل
 التصوري هذه للنظمية تحت شكل هذه الصورة الخاصة والتي هي
 الشعار عندما غزت RATP (شركة المواصلات) عرقا سنة 1982،
 أرادت بذلك ترجمة تغير في ثقافة أي انتقال من الثقافة التقنية :
 ثقافة المهندسين والميكانيكي إلى ثقافة الخدمة والاعتماد بتقنيات
 الزبائن، أرادت أن تشهد تغير النموذج التنظيمي من استعارة النوع
 الميكانيكي (النظمية كآلة) إلى استعارة النوع البيولوجي (النظمية
 كجهاز).

3-الوظيفة المرجعية :

تعني قدرة الشعار على تحرير المعلومات حول المنتج أو الخدمة التي يقدمها، هذه الوظيفة تدل على ما الشعار على نفسه أو على المنتج.

إن نظام اللون البصري الذي تعتمد عليه علامة نقل عطاوات الأوري يستعملون اللون الأبيض حتى يوحي للمسافرين بالطمأنينة تستعمل بعض علامات اللون الأبيض حتى نعو عن السرعة في القاطنين الرياضيين الأحذية ذات الأشرطة البيضاء ترمي بسرعة أكثر من الأحذية أحادية اللون حتى تبلغ بصفة غير واضحة فوزها في سباق السيارات الفكيو الذي وقع في مصر.

4-الوظيفة التأثيرية :

هذه الوظيفة نعو عن اشتراك المستهلك في الرسالة التي يحملها الشعار. شعار Danone مثلا يبرز بطريقة واضحة الطفل الواحد من الأهداف المنتطرة وهذه الوظيفة مهمة كائنا مرتبطة بالبعد النفسي للشعار والذي هو التأثير في المرسل إليه، يجب أن يقوي المرسل إليه عندما يرى المنتج " أن المقصود بذلك ".

5-الوظيفة الشاعرية :

هي تؤدي إلى إضافة قيمة انفعالية وهذا يكون عندما تقوم بعض المؤسسات بالاعتماد على الفنانين حتى يصنعوا الشعاره كشعار

Yves Saint Laurent الذي وضعه Lezardre أو شعار إسبانيا الذي وضعه Miro ، يؤمن الشعار وظيفة شاعرية عندما يرسم بطريقة مبسطة ويظهر بصفة تشو لنفسه، وهذا النوع نادر لأنه يؤدي وظيفة كرمز.

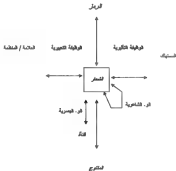
٤- الوظيفة اللغوية :

ثبت الشعار إلى الرمز المتضمن في الرسالة، فمثال الجريد الذي يعبر عن التحول اللغوي هو تحويل شعار IBM إلى لغة رمزي بالصورة مؤلف من eye (عين) و Bee (نحلة) وحرف M .

الشعار في عملية التواصل :

الشعار نظام خاص يؤمن عدة وظائف في عمله التواصل من المنظمة وجمهورها، ينقسم الشعار إلى محورين الأول ويحتل المرسل (المنظمة) الثاني المرسل إليه (جمهور المؤسسة) أو يحمل المحور الأول إلى البعد النفسي وقتلن إلى البعد الدلالي [إن وفرة التمثيل ليهمة للشعار.

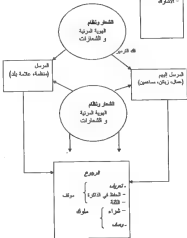
الشعار في نموذج التواصل :



• أهم القوائم:

• أهم القوائم:

- مستوى التراجع
- الدخل
- الأرباح



الصورة وسيلة اتصالية.

إن الدراسات المختلفة في مجال الاتصال البصري، بين لنا حثيا أهمية الصورة ودورها الاتصالي، ومن خلال تعريف "د. محمود آدم" للصور الاتصالي للصورة الصغية بين لنا أن الصورة الصغية ليست وسيلة اتصالية فحسب، بل هي عامل أساسي في تبيين العلاقات الإنسانية، و تنمية الحس الجمالي بواسطة الإحساس بالأم والأثر و يمكن مطابقة هذا التعريف مع المظاهر التي تمت أوجاه للصورة مناعضة للحرب في العراق، بما في ذلك شعوب القول التي أضحت الحرب ضد العراق وقلوبها بحيث اجتمعت الشعارات التي رفعها الشاعرين في أماكن مختلفة من أنحاء العالم على إيقاع الحرب، و تقتيل الأبرياء، و نعت منطلقها بالفتنة وهرمي الحرب، و كل هذا كان نتيجة الصورة التي تناقلها وسائل الإعلام عن الحرب¹⁸.

كما يمكن إثبات أن الصورة وسيلة اتصالية من خلال المرحلة البدائية للإنسانية، أين كانت الصورة هي وسيلة الإنسان للتعبير عن حاجاته البيولوجية والإنسانية لأجل التواصل.

فالصورة الموجودة في " العاطلي " تدل على أن الإنسان كان يتصل مع غيره بواسطة تلك الرسومات الصور التي تلبث إلى وقتنا

¹⁸ - محمود آدم / مقدمة إلى الصغية للصورة الصغية وسيلة اتصال، دة مطبوع دار البيضاء 2007.

الحالي تؤدي دورها الاتصالي مع الأجيال للتعبير، و كذلك الشأن مع باقي اللغات القديمة "كالسومرية" و لغة "القراصة" و هي كلها عبارة عن رسوم و صور وجدت لتدور اتصالي تتأرجح حاور الزمن.

الخصائص الاتصالية للصورة.

تحتل الخصائص الاتصالية للصورة من خلال الصور البدائية: أو ما يصطلح عليه اللغات القديمة كالهيروغليفية، السومرية، الفرعونية... الخ لأن هذه اللغات كانت عبارة عن رسوم و نقوش تصويرية و صور.

بمخت كانت تؤدي دور الإشارة إلى حيوان ما أو عضو ما أو عامل طبيعي على سبيل التعريف أو التحذير أو التوجيه، أو حتى الإعلان عن خوف من (الضواري، والبراكين) و كذلك للدلالة على أنشطة و تعريفات لغوية.

هذه الصور الأولى في تاريخ البشرية اتسمت بخصائص اتصالية مميزة هي:

(1)- كسر الحواجز الزمنية:

و تحتل ذلك من خلال الصور و الرسوم التي رسمها الإنسان الأول و التي بقيت بمثابة نافذة للأجيال الحالية على الماضي، بحيث مكنت علماء هذا العصر من دراسة الحضارات القديمة والكشف.

عن نظمها الاقتصادية، السياسية والاجتماعية، ومن ذلك الدراسات
العديدة التي جمعت في الحضارة العربية على أسس لغتها والصور
التي تملأ جدران الأهرامات، و كذلك فعل العلماء في دراسة باقي
الحضارات القديمة⁽¹⁾.

و كذلك كانت الصور التي تبرز لنا الحروب التي عاينها
الإنسان و ما جلبت له من مآسي كالصور التي تعرض لنا الدمار
والظلم الذي عرفه الإنسان بعد الحربين العالميتين الأولى
والثانية.

و نفس الشأن بالنسبة للصور عن حرب الخليج الأولى، و الثانية
و منها صور عن تحررة ملعباً العنصرية.

(2) - عمومية المعرفة:

لا شك أن الصورة تؤدي دورها الوظيفي المتميز للمعقود عليها
و لمرحوم مثل هذه الصورة تمثل وسيلة اتصالية تتميز بكل ما يتيح لها
عمومية للمعرفة، و يعني به أنه يتيح لهذه الصورة اتصالاً في حالة
نشرها على صفحات المريدة أو عرضها بطريقة أخرى لتحقيق إثارة
انتباه القراء و لفت أنظارهم...⁽²⁾.

معنى أن الصورة بوصفها وسيلة اتصالية تحقق لنا عمومية للمعرفة
عني مخاطبة أذهان القراء بمختلف مستوياتهم، فحين تلهم مضمون

صورة ما ليس شرط أن تحسن الرباط، أو تلك مستوى تفاني معين.

أي ألفا توجه إلى الكل لتحمل إليهم مضمونا ما لتحقيق بذلك هذه القوسية من عمومية للفرقة⁽²⁾.

(3) - عملية الفرقة:

"إن الصورة هي" "لغة عملية" فالإنسان في أي مكان يستطيع أن يشاهد صور ظهور المنشورة على صفحات الصحف، و المروحة على الشاشات، و أن يلهم منها ما يتلام مع مستوى الفكري والثقافي من ألبح له ذلك و ليس شرط دائما أن يكون من العالين بلغة كتابتها، أو تقديمها⁽³⁾.

و بالتالي يمكن القول بأن الصورة تسقط و تزيل حواجز و حوائج اللغة بين من البشر بحيث يمكن فهم مضمون الصورة دون أن نكون متمكنين من لغة مرسلها.

فالمصورة التي ثبت عن نصف بقائه و ضحايا هذا النصف فهمها كل سكان المعمورة رغم اختلافهم اللغوي و الفكري والظاهري.

4- المصورة على تحقيق الرابطة الإنسانية:

من أبرز المصالح للصورة ألفا تستطيع أن تلعب دورا فعالا ومزئرا كوسيلة اتصال إنسانية عامة، تساعد في حياته و بالأمس

في إزالة العوائق و الحدود التي تكسر الروابط الإنسانية و القوة العلاقات و الروابط بين بين البشر من خلال تضاعف الدور الاتصالي للصورة، بل أن دور هذه الصورة القائم على الخصائص الفريدة كوسيلة اتصال لا يمكن إنكاره أيضا في تحقيق هذا " القرب " للصحف الإنساني . و انحول الكرة الأرضية إلى " قرية صغيرة " تجمع على السراء و الضراء¹⁹.

و تتجلى هذه الخاصية من خلال توسع قراري العام العالمي في نهج و كره مظاهر التمييز العنصري في بعض المناطق و من ذلك الصور التي كانت تعزز معاملة السكان السود في جنوب إفريقيا من " نظام الأبارتيد " التي أثارت في المجتمع الدولي روح الساندة و الداعي مع المضطهدين من سكان جنوب إفريقيا.

كذلك صور ضحايا القصف الأمريكي على بلدان، دعت الملايين من سكان العالم إلى إعلان تضامنهم مع العراقيين و النضاير ضد هذه الحرب¹⁹.

¹⁹ . مصدر أهم إشارة إلى السعة المصورة الصورة الفسفية وسعة الفسيفساء على نطاق آخر القراء من 1999.

تأثير الصورة.

بعد أن علمنا أن الصور هي وسيلة اتصالية ناجحة نبحث
بمفاهيمها الاتصالية التي تمكنها من أن تلقي الضوء على
المفاهيم الثابتة و الأثر الذي تخلقه هذه الصورة المتميزة
و من بين هذه المفاهيم للثورة بعد ما يلي:

1/- سرعة أكثر في وقت الأنظار:

إن الصورة هي أكثر الأنواع الصحفية من حيث جذب القراء
القراء و تمت أنظارهم لمرحله.

²⁰ أي أن الصورة الصحفية الناجحة تسبق غيرها من المواد -
وبالتالي و في معظم الأحوال المادة الصحفية لها - في الاستحواذ
على عين القارئ و الاستمرار باهتمامه، بل و تسبق أيضا في إثارة
عنايته بقراءة هذه المادة في معظم الأحوال أيضا²⁰.

حين أنه يمكننا القول أن صور بعض المواضيع المنشورة على
صفحات المراسد و الصحف تتحكم في انتقاء القراء للمواضيع التي
يقرونها.

²¹ و قد وجدت دراسة "ماريو جارسيا M. Garcia" و"ياهي
ستارك P. STARK" أن نسبة 80% من قراء الصحف ينظرون إلى

²⁰ و بصورة عامة يمكننا أن نقول أن الصورة هي الوسيلة الأكثر جاذبية من بين الوسائل الإعلامية

الأعمال الفنية و نسبة 9679 ينظرون إلى الصور و نسبة 9696
 يقرؤون العناوين، و نسبة 9625 يقرؤون النص²¹
 2/- سرعة أكثر في التعمق و إمكانية التأتو:

لا يتوقف تأثير الصور الصحفية عند لمت الأنظار و جذب انتباه
 القراء إلى الصورة فحسب بل يتعداها إلى الوصول بتفكير القارئ
 بمساعدة المصانين التي تحملها الصورة إلى فهم الصورة، و إيمان
 تفكير لأجل تلك رموز الصورة و إدراك موضوعها و التعلق التي
 تحملها.

و عن ذلك يقول "د. محمود أنهم":²² "...أن يتوفر للصورة
 الصحفية الناحية من معالم و دلالات إلى سرعة أكثر، و يسر
 و سهولة، بالنسبة للوصول إلى ذلك الشيء، أو ذلك العنصر أو هذه
 الفكرة، أو ذلك العمل، الذي يريد للصور قوله من خلال صورة
 بالذات و لا شك هنا أن الصورة الجذابة الفاتحة للأنظار، إذا اتبعت
 ذلك بوضوح في تفاصيلها و بساطة في مضمونها، و إدراك في
 حوتها، فإن ذلك يمكن أكثر مدعاة لفهمها أو أنهم ما يقوله"
 مصورها²³.

²¹ - أستاذ عبد الرحيم طوي، الفن الفاتحة الصحفية، المنشورات الإخبارية التي قرأتها تلك جريدة
 المصورة، نداء الحرية العربية قسم الإعلام العربي، (2002)، إخراج: الشريعة، النشر: "الفرزج من

196

²² - د. محمود فهم إنشئة إلى الصحافة المصورة، مرجع سابق من 197

3- قاعدة أكثر من التكرار:

«ولأن الصورة تتيح لأكثر عدد من "المشهور" رؤيتها أو مشاهدتها... و تجعل من فهم خطوطها و جزئياتها و مضمونها كله، شيئا متاحا بالنسبة لأكثر عدد من المشاهدين فإنها بذلك كله عندما تعد إلى التكرار فإن أثرها في هذه الحالة -عندما تقع- فإنه يمتد طويلا وعرضا عند نقاط عديدة من الناس يصل إليهم في مختلف الأماكن و الظروف و من مختلف مراحل العمر و المستوى الثقافي التعليمي بحيث يجد أنفسا أمام قاعدة كبيرة من القراء والمشاهدين...»²³

من خلال هذا التعريف يبين لنا أن تكرر الصور بمس قاعدة كبيرة من القراء أو المشاهدين، و هذا نتيجة للتخصص السهلة وهي سرعة لغت الإقناع و الفهم لأن استيعاب مضمونها لا يشترط مستوى ثقافي أو تعليمي معينة.

4- التكرار العميق:

الصور الصحفية تعمل إلى التكرار العميق في القارئ نتيجة لما تتمتع به من إمكانيات الخطاب به الجانب النفسي في الإنسان. و يتجلى هذا التكرار من خلال:

²³ - د. منصور: فهم الرسالة إلى الساحة السوداء، مرجع سابق ص 118

4-1- تعطي الصورة القراء إحساسا بالشعور بأنهم يشاهدون و يشتركون في الحدث وهذا يضيف صفة الخالية للمطروح، مثل النقل المباشر لتعصف بغداد.

4-2- توضح الصور للقراء رفوه الحال و مشاعر الناس المشتركين في الأحداث فالقراء يهتمون بشعور الآخرين، و يمكن من خلال الصور التعبير عن عاطفة الفرح، الحزن، الخوف، الغضب و ذلك أكثر من الكلمات.

و مثل ذلك الصور التي تبرز حزن و غضب العراقيين و هم يدفنون ضحايا القصف و صور مستشفيات بغداد و هي مملوءة من أجرحها بالجرى و الموتى.

4-3- الصور تجعل القراء عاطفيين و ذلك بإثارة الذكريات الماضية و توقعات المستقبل فصور طلل يلعب يمكن أن تجعل القراء سعداء³⁴.

صور الأطفال العراقيين الضحوين و الصايين بأنواع مختلفة أثناء السرطان و هم يموتون ببطء نتيجة الأسلحة البيولوجية التي استخدمتها الولايات المتحدة الأمريكية في حرب الخليج الأولى، تنو أحاسيس الإنسان مهما كان اتصافه.

³⁴ أيضا عبد الرحيم طريخاين الكتابة الصحفية و المصاحبات الإخبارية لدى القراء، مرجع سابق الفكر من 141-142.

بنية الصورة.

الصورة عبارة عن رموز بصرية، ألوان، أشكال و حركات تشكل بمجمعة بنية دلالية هذه الصور، فما هي هذه البنيات للكونية لها:

1- الرموز: كلمة Symbols كلمة يونانية مشتقة من كلمة Symbollere بمعنى مترابطة مع بعضها البعض، في البداية كانت كلمة Symbolon رمز للتعريف على شيء كثير الاستعمال و هو وسم يلاحظ به شخصان كل واحد لديه جزء يتوزع أيا عن بعد، و بواسطته يتعرف على الأشخاص²⁵.

الرمز يحمل معنى بحسب الكلمات أو الحركات أو رسوم أو حركات أو إشارات و بناء على هذه الفرضيات يمكننا تقسيم الرموز إلى: لغوية، بصرية ثابتة والرموز الاجتماعية الثقافية:

1-1- الرموز اللغوية: الرمز اللغوي هو أصغر جزء في اللغة مثل "إنه بلون" " رمز لغوي، و لقد قسم "Martinet" الرموز اللغوي إلى قسمين: الرمز الذي يتبع باستدلالية للعين مثل الكلمات، والرموز غير المستقلة للعين مثل الضمائر و نهاية التصريفات، و هو ثابت القابل و القابل²⁶.

²⁵ . Michel Jeune / communication et Publicité : Théorique et Pratique, Jouve éditeur Paris, 1994 P 111

²⁶ Bernard Caillaud, Claude Peyrouzet / Sémantique de l'image, Paris, École de l'Image, 1986-P24

- 2-1/- الرموز البصرية الثابتة: تتكون من اتحاد افعال و تقاليد كذلك، و هي ما نراه بالعين المجردة و تقسيم الرمز البصري الثابت إلى ثلاث أقسام و ذلك حسب معيار التشابه بين المصنوع و الفعن:
- أ)- الرموز البصرية غير المتعلقة بالصورة أو الشكل Non Iconique: مثل الحروف، للمصطلحات الثابتة و رموز الفن التجريبي.
- ب)- الرموز البصرية المتعلقة بالصورة أو الصورة Iconique: مثل الصورة الفوتوغرافية، الخرائط الجغرافية و التصاميم.
- ج)- الرموز البصرية المختلفة: مثل الأشكال النقطية، البقع، وهي مكتوبة في الأعمال السريالية و الفن الفكعي.²⁷
- 3-1/- الرموز الاجتماعية و الثقافية: يدخل في تكوينها كل من الرموز البصرية الثابتة و الرموز الثقافية و تشعبها فيما يلي:
- أ- مبادئ التعرف على الصورة:
- و رموزة الرئيسية هي: رمز اسم العلم، الاسم، القلب، الكتابة.
- رمز للثلاثي و الرزي العسكري: الشخص بأنه ينتمي إلى مجموعة ما.
- رمز للأوضة: الثلاثي، تسريحات الشعر، مستحضرات التجميل، التوشم.
- رمز العلاقات: الدنيكور.

²⁷ - Ibid, P.23.

- رمز التعرف على الأزياء: العلم، العلامات التجارية.
- رموز الطوبولوجيا: يهتم بالتعرف على الكلام.
- ب- مبادئ العلاقات بين الأفراد:
 - رمز التعبير: القدرات الصوتية: التعبيرات، لغات القوم.
 - رمز الحركة: الحركة، الرقص.
 - الرمز الفيزيقي: يتعلق بالعلاقات بين الأشخاص الذين يتكلمون بعضهم البعض في المحادثات.
 - رموز الأكل: طريقة التدخين في الثقافات.
 - رمز القرب: عندما يتعلق بنا شخص ما، عندما يتم المرسل اعتماداً.
- ج- مبادئ التفاعلات الجماعية من خلال تأدية الشعائر والطقوس:
 - رموز القدسية.
 - رموز الأسطورة
 - رموز الاستغاثات الرسمية القومية (القدسية، والحداثة).
 - رموز الأكلاب و الرياضيات.
 - رموز الأعمال.

الفصل الثالث

أنواع الرسائل البصرية الخطية

والصورة التوتوغرافية، والفرصة الفنية،
والفرصة المتكثرة، والفرصة الإخبارية، والفرصة

1) الصورة الخطية التوتوغرافية

التصوير التوتوغرافي كوسيلة جديدة لتسجيل الحقائق
والمعلومات و كوسيلة اتصال، أصبح إحدى التقنيات البصرية في
حياتنا اليومية، فهو لا يسجل اللحظات ذات الدلالة من الحياة
الشخصية و الاجتماعية فحسب لذلك أصبح أكثر الوسائل قيمة في
تسجيل التاريخ الاجتماعي للمستقبل، و حفاظا على مهمة المجتمع
في عملية تراكبه منذ عو الزمن و تصبح المخططات التي مر بها
المجتمع أرضيا يكون الأجيال القادمة ناطقة على الماضي.

والسمة التي جعلت التصوير التوتوغرافي تجسد هذه العلاقة بين
الماضي والحاضر والمستقبل كونه يملك قدرة فائقة على الاتصال
ومحور حواجز اللغة و الثقافة لأنه في حد ذاته أصبح ثقافة بصرية لها
وزنها في المجتمعات المتقدمة و بمثابة أخرى أصبح "التصوير
التوتوغرافي لغة الأسواق".

من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن الصورة التوتوغرافية هي
وسيلة اتصالية لأنها تسجل الحقائق و للمعلومات كما لنا تتميز

بصفة شديدة و هي المصنع بين الأبعاد-قتارحية الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل، لأنها تحمل حقائق للماضي و تسجل تحريات الحاضر لتكون نافذة للمستقبل على الماضي.

كما يتجلى اليحد الاتصالي للصورة من خلال:²⁰ "مكتاب العلاقات العامة في المؤسسات والدوائر ذات الصلة مع الجمهور تستخدم الصور الفوتوغرافية كوسيلة لترويج أفكارها وبضائعها، وهناك قائمة أخرى تؤديها الصورة كوسيلة إعلانية دولية في كافة أرجاء العالم، حيث تعتمد السفارات للتعريف بالدولة التي تمثلها و كذا التعريف بالمشاعات و التفاعلات التي تجري فيها.

وهذا ما تقطع حل السفارات و التفاعلات من خلال إصدار مجلات خاصة أو ملصقات، فهي صور إما ترويجية للبلد الذي تمثله كالترويج للسياسة في بعض البلدان أو إصدار رپورتاجات وتقارير خاصة بالنزول لعمل صور تعرف بالبلدان والأنشطة و الأحداث التي تجري فيها.

ويؤكد الدكتور " عمود أدهم " عن الدور الاتصالي للصورة في قوله ²¹ "...الصورة الصحفية إنما تستطيع أن تلعب دورا فعالا ومؤثرا كوسيلة اتصال إنسانية حميدة، تساهم في حياتنا وبالأخص في إزالة العوائق والحدود التي تكسر الروابط الإنسانية وتقرب

العلاقات والروابط بين بني البشر من خلال تضافر القوى الاتصالي
لتصويرة ظهور الصورة عند العرب.

لقد تعارف الناس على ربط أصل جميع الاكتشافات
والاختراعات وعلى وجه الخصوص الأجهزة والعمليات التي تنبع في
عالم الغربي بالبلدان الأوربية والأمريكية، لكن الحقيقة التي لا
حشال فيها أن العرب هم أول من درس ظاهرة سقوط صورة
الأجسام ووضعوا أسس فن التصوير الضوئي من خلال الأبحاث
التي قاسوا بها لطاهرة الفرفة الثقلمة حيث أبد أبو جطر الحظون في
العصر العباسي²⁸. هو أول فلكي مشهور قد أشار إلى هذه الظاهرة
في كتابه الإكالات المعصية للصغرية عام 1060 م، عندما كان يرصد
كسوف الشمس داخل فرفة الثقلمة ونفس الشيء مع أبو الفتح
عبد الرحمن القصور حيث ذكرها في كتابه عن الفلك القهرية
عام 1137م²⁹.

لقد كانت الصور المحصل عليها في هذا الوقت تقتشد إلى البقاء
والثواب، ولقد كان الاعتقاد الشائع أن "روحو يكون" أو "ككون
أو "كبارفو دفاشي" أو "جورفاني باستامورفا" هم الذين وضعوا
أسس آلة التصوير ذات الفتح من الأمام اعتقادا خاطفا حيث أن

²⁸ فرفة عبد الحميد بن زور. مثل في السجورفا ونس - سوراف. ديوان السطوحات،
البيعية. جامعة الجزائر 1995.

²⁹ فرفة عبد الحميد بن زور. مثل في السجورفا ونس - سوراف. ديوان السطوحات
البيعية. جامعة الجزائر 1995.

هذه الظاهرة وسقوط ظهور الأقسام قد سجلت مكتوبة منذ أكثر من تسعة (99) قرون حيث نجد أن أبا الحسن بن علي بن طاهر قد تطرق لها في عام 1330 هـ أي أنه سبق روجو ليكون بأكثر من قرنين³⁰.

تعريف الصورة وأقسامها.

تتبع الصورة من الاكتشافات التي عرفها في الفترة الأسيرة والتي أحدثت تغيراً جذرياً على مستوى المفاهيم:

أ. تعريف الصورة حسب المفاهيم والوسائط:

أعطيت للصورة عدة تعريفات حسب المفاهيم والوسائط ومنها ما يلي:

* الوسائط الفيزيائية: عرفت الصورة بأكثر من معنى علمي وأدبي يتصل بالتغير نفسه.

* الصورة في البصريات: تشابه أو تطابق للجسم نتج بالانعكاس أو الانكسار للأشعة الضوئية، تتكون أيضاً بواسطة التقريب الضيق، الصورة الحقيقية تتكون نتيجة التلاقح للأشعة على حائط³¹.

* صورة ذهنية: حضور صورة في ذهن الأشخاص التي سبق أن أدركها بخاسة من الحواس³².

³⁰ إسماعيل أبو الخير المصطفى المتخصص في الفنون والفنون القادرة القادرة الأولى 2006.

المرجع: قسم الأشعة في المستشفى العسكري بدمشق، ص 15.

المرجع: القسم الثاني، ص 15.

من الملاحظ أن الموسوعة الثقافية عرضت الصورة علمياً وذلك
بالتكبير والكسار الأشعة الضوئية يعطي للمعلم الوسيط تعريفاً
للمصورة على النحو التالي:

الصورة: سجل له صورة بحسب، وفي القبول ورد قوله
تعالى: ﴿هو الذي يصوركم في الأرحام﴾³³.

صورة الشيء أو الشخص رسمه على الورق أو الحائط ولحنه
بالقلم... أو آلة التصوير — صور الأمر وصفه وصفاً يكشف عن
جزيئاته — تصور تكونت له صورة وشكل ... الخ³⁴.

تعرض الوسيط في تعريفه للمصورة إلى القبول القرائي، وكذا
الرائج للظلمة للتصور حيث كانت الصورة لرسم وتحت على
الورق أو الحائط وغير ذلك من وسائل بدائية إلى حين اكتشاف آلة
التصوير.

وقد عرف معلم الفن السينمائي الصورة وما يتلاقى ويجعلها
وسيلة تذكارية بحيث ورد فيه ما يلي:

(... الصورة الضوئية أو الفوتوغرافية الثابتة التي تأخذ للمناظر
والأشخاص والأشياء من أجل الاحتفاظ بها ومشاهدتها والرجوع
إليها بين فترات والآخر...) ³⁴.

³³ سورة آل عمران الآية ٥٩ - هو الذي يصوركم - ١٤

³⁴ الصورة الثابتة غير المتحركة ، ص ١٤٤

الاكتشافات الجديدة لتصوير الفوتوغرافية

منحلول أن تطرق إلى الاكتشافات الجديدة لصورة
فوتوغرافية كرونولوجيا، استلحا إلى الاعتراضات الجديدة بدأ
يظهر عدسات النظارات حيث وضع "ملوتو" عام 1900م عدسة
عدسة لوحين في القالب مستفيدا من الأفكار السابقة كما قام
"جوفاني باتيستا بورتا" بتأليف كتاب الرسم الطبيعي والانسال عام
1939م دعى فيه إلى الاستفادة من الظاهرة السابقة ليعين الرسامين في
رسم لوساطهم باعتبار أن إيطاليا كانت تعيش حياة الفسح والرسم
في تلك الفرون كما قام بإعداد عربة متحركة لنقل إلى الأماكن المراد
رسمها أما في عام 1973 فقد جاء اقتراح "فاتي" حيث وضع منظما
ملحقا للعدسة وظيفته التحكم في الضوء لئلا من علاحا. وفي عام
1985م أدخل "جوهان زامن" تعديلات جوهرية على آلة التصوير
بقيت إلى يومنا هذا من بينها تصوير لمرآة التصوير — استخدام
مجموعة من العدسات وكتبتها إلى اسطوانة نحاسية³⁵
— استخدام الزجاج "نصف شفاف" لاستقبال الصورة لثنية بدلا
من استخدام الورق اللطلي بالزيت.

³⁴ انظر: ليمون، جون، تاريخ، الفن الحديث.

³⁵ إيمانويل، فرانسيس، السطح المتخصص، دار النشر والتوزيع للفنون العلمية، 2004.

تعريف الصورة الصحفية:

لقد وجدت في التعريف الذي تقدمه الدكتور محمود آدمي عن الصورة الوعاء الذي صلب فيه كل ما يتعلق بالصورة الصحفية وهو على النحو التالي:

هي الصورة الفنية، البيضاء أو السوداء أو اللونية، ذات للضمون الخالي لهم الوضوح والجناب، الثمرة وحدها أو مع غيرها في سياق وأمانة وموضوعية، وأغلب الأحوال عن الأحداث أو الأشخاص أو الأنشطة أو الأتكال أو القضايا أو القصص والوثائق، أو للناسبات المختلفة الصلة خلالها بمادة تحريرية معينة، تنشرها أو تكون صالحة للنشر على صفحات جريدة أو مجلة أو تزعمها وكافة الألبان، أو صور على سبيل التأكيد والتوضيح والتفسير والدعم والإضافة ولست الأنظر وزيادة الاعتماد والتجاذبة للقراءة والإمتاع والتواضع، وزيادة التوزيع وكسبهم وركيزة إمبراهيمية... والتي تلطفها عذبة مصورها بطريقة تعكس حساً غنياً اتصالها وفهما لوظيفتها. بعد إعداد خاص أو يتونه أو مقادرات أو تحصل عليها بمعرفة الخبر أو الوكالات أو من مصور معروف، أو حر أو من أحد الطوائف أو نقلا عن وسيلة نشر أخرى أو بواسطة من يتصل بموضوعها عن قريب... وغالبا ما تكون إخبارية أو تسجيلية أو تفسيرية، أو حكاية، أو وثائقية، وقد تكون تقنية متعددة الأبعاد، تقدم بواسطة أحد هذه

المصادر نفسها، أو معرفة مراكز المعلومات، أو أرشيف الصور الخاصة بوسيلة النشر أو دور المحررات والفنانين. كما قد تكون مرسومة بريشة أو بقلم الرسام الخاص أو أي رسام آخر ما كانت مناسبة³⁶.

يجمع هذا التعريف عناصر مختلفة للصور الصحفية من حيث لونها، مظهرها، نوعها وأهدافها التحريرية الصحفية، بحيث يرى فيها لنا تحمل مضمونا إعلاميا معروفا يتميز بالصدق والأمانة والوضوح، وقد اشترط الدكتور "صمود أدمم" في مضمون الصورة أن يكون واضح وذا أهمية بالنسبة للقضية العظمى من القراء وحلها.

يتميز عرفها "جاكسون" من وجهة اتصالية بحيث ينظر إلى الصورة الصحفية بوصفها رسالة لها مرسل ومتقبل ومرجع للإرسال وفئة التوزيع³⁷.

وبالتالي يختص هذا التعريف إلى أن الصورة عبارة عن رسالة إعلامية يتم معنى الكلمة .

*** أترجمها:**

يمكن تقسيم الصورة الصحفية إلى الأنواع التالية:

³⁶ صمود أدمم - مقدمة إلى الصحافة: الصورة والصور الصحفية ومبدأ العمل - مرجع سبق ذكره ص 22
³⁷ كيمسلي يوجين في 10 مقال باللغة الصورة: مجلة الفكر العربي، المجلد 1، مركز الدراسات والبحوث
 1999، ص 84.

المراجع:

الصورة ذات الطابع النفسي الجمالي: دأبت الصحف والمجلات على نشر إعلانات الفنانين وعرضت لذلك مساحات لا بأس بها من صفحاتها، فزاعوا تنشر اللوحات اليدوية للرسمين والفنانين المبدعة للفنانين، ومع دخول الصورة الفوتوغرافية إلى عالم الفنون فقد احتلت موقعا مرموقا بالنسبة للصحف والمجلات، لأجل ذلك تخصص نشر الصور الفوتوغرافية ذات الطابع الفني والجمالي زوايا أسبوعية أو شهرية. ومن صفات هذه الصور عدم احتوائها عادة على عنصري الحياة والإثارة، إنما تكون مجرد عرض لإنتاج للصور الفنان الذي يعمل آلة التصوير وتعيد اللقطات الجميلة من الطبيعة أو من مشاهدات الحارم³⁸.

وهذا لعدم الإشارة إلى أن النوع من الصورة لا يشير على الصفحات التي تتطلب عليها القواعد المقررة إلا في حالات نادرة حيث لا تتوفر المواد الصلبة لتلك الصفحات، أو حين يتحقق العرج وسيلة للتحويل، ولعل هذا النوع من الصور دوراً هاماً في عملية الطبع الفنون، لأن الصورة الفوتوغرافية تلت انتباه القارئ أكثر من الصورة المطبوعة بلون واحد.³⁹

■ أرجاء حد الفصح يوراني. معلق إلى المصورات بها قاصر - موزان غيران الطورقة.
الطبعة: جامعة الجزائر 1994.

¹⁰ إسحاق، إبراهيم، *المسجد المنصوري*، دار الفكر، بيروت، 1987، ص 200.

وذلك توثق بعض الصحف أو المجلات الاقتصادية بالقرء والاهتمين بالشؤون الفنية، وذلك لأجل اكتشاف الجوانب التي يمكن الاستفادة منها. فالحق يجري المسابقات بين فترة وأخرى لاختيار أحسن صورة فنية وكثيرا ما تستدعي تلك الصور الفنانين في مسابقاتها لتعمل كمنصحين لها جمعوا بين توجعهم والفلس الصحفي في التصوير الفوتوغرافي.

صورة الإعلان: يقول أصحاب الإعلان أن الصورة تعادل ألف كلمة، وأن صور الأشخاص تعطي الانبعاث أكثر مما يجلبه صور الأشياء الأخرى، وأن الصورة للرجولة في الإعلان تكون أكثر جذبا لعين القارئ حين تكون ملونة مما لو كانت بلون واحد لهذا فإن حصيلته الإعلان الملون أكثر حصيلته الإعلان الأسود والأبيض ويعين على التصور الذي يترجم بالتقاط الصور الإعلانية إتيان عملية ابتداء من معرفة نوع الفيلم الذي ينبغي عليه أن يستخدم، إلى تحديد فتحة العدسة وإلى طريقة استخدام الإضاءة التي تعطي حورا عاما في التأثير في نسبة القارئ والتعامل معه.⁴⁰

الصور الشخصية: وتسمى صور تراه أي صورة تعكس لشخص معين تعبر عن حدث ما أو جو أو لملاحة على مكان معين وتنتشر مع حقيقت صحفي أو تصريح سياسي⁴¹. فإحيانا تشر الصحف

⁴⁰ إسحاق إبراهيم الصحفي المصطفى، دار النشر والتوزيع للقرء الفنية الأولى 2004.

⁴¹ دار النشر الأولى، دار النشر المصطفى الرابع للشؤون 23.

والجملات صوراً لرؤساء الدول والحديث عن دولهم، وذلك عند
عدم توفر صورة تعطي وبشكل تامم ذلك الحديث أو الخبر، وهنا
لا بد من الإشارة إلى أن هذا النوع من الصور لا نأخذ للشخص في
الأستوديو والتي لا تظهر عادة من شيء ما فضلاً عن عضويتها
أصلية التوشات التي تظهر بعض ملامح الوجه، لذلك تقوم المؤسسة
الصحفية بإرسال مصورينها لأتقاط صوراً حديثة للشخصيات بين
فترة وأخرى⁴².

ونأخذ هذا النوع من الصور للشخص والتمهيدي، حيث يحرص
مستطليها على أن تكون ملامح الشخص تتلام مع مضمون الخبر أو
التعليق، وبالتالي يجب أن توشي ملامح الشخص أنه يتحدث عن
موضوع ما ويتألف قضية مهمة وعلى الصور احتواء النقاط
صورة الشخص وهو ينظر إلى عدسة آلة التصوير.

أ- الإشارة الطبيعية: يعتمد فيها للصور على الضوء
الطبيعي في الطبيعة كأن يتم تصوير الإعلان في أماكن مكتشوفة
كالمقاهيات.

ب- الإشارة الاصطناعية: فيستخدم فيها التلاعب في هذه
الطريقة يتم تسلط الضوء على المواد المراد ترويجها.

⁴² ترجمة: د. محمد بوزول، مدخل إلى الميديا (دس - موزي) نواز المطبوعات
البيعية، جامعة الجزائر 1995.

ويقتضي بشرط في تصور الإعلان استقلال تلك ثقافة فيه توجهه
 لإجراء دراسة نوع الإعلان ومكان الذي يجب التصور فيه⁴³.
 صورة التحقيق الصحفي: ما إن تشعر المؤسسة الصحفية أن
 هناك موضوعا جديرا بأن تسلط الأضواء عليه حتى تهيئ المحرر
 الذي باستطاعت أن يقوم بالتحقيق المطلوب، وإلى جانب ذلك فإنها
 تختار الصور التي لا يعود ولا معه عدد من الصور التي تقدم
 للقراء التمثيل القاطع على ما هو مكتوب ضمن التحقيق، وتختلف
 هذه الصور لكي يلتقط صور التحقيق الصحفي أكثر مما يتوفر له لو
 كان يصور الخبر للتوفر للتصور لكي يلتقط صور التحقيق
 الصحفي أكثر مما يتوفر له لو كان يصور الخبر معين، فالتقيام
 بتحقيق صحفي عن مشروع زراعي كثر يتطلب مثلا أن يلتقط
 للصور مجموعة من الصور يظهر فيها المسئولون عن المشروع وهم
 يتحدثون مصورا للمعدات والآلات ساعة العمل، والزرروعات التي
 تنشر فوق أرض المشروع وأعمال الحاصلات التي ينتجها المشروع
 وعلاقتها بالمستهلك أي عند البيع والشراء وما لا شك فيه أن
 حامل الوقت من أهم العوامل التي تساعد للصور الصحفي على
 الإبداع في تصور التحقيق الصحفي فذلك أن باستطاعت أن يترك

⁴³ عبد الله طاهر صبره، جريدة، ص 174.

أما التصوير كيف ماشاء ومن أية زاوية تعطيه تعبيرا إعلاميا أكثر تأثيرا⁴⁴.

ومن أنواع التحقيقات التي تركز أساسا على الصورة وفيها تقوم الصحف والمجلات والوكالات المتخصصة بالصورة بتصويرها تحليلات تسمى التحليلات الحركية أي تصوير موضوع واحد قصير بعدة لقطات لكي تظهر هذه الصور نتائج الحركة في حدث ما، وقد ترقى تلك الصورة بشرح موجز في سطر أو اثنين لتحتها أو فوقها⁴⁵.

الصورة الحرة : مثل هذه الصورة حدث وقع في مكان معين وزمن معين، مثل إعراف مقابلة بين دولتين أو إلقاء حديث في forum كبير، أو للمظاهرات والاحتجاجات في دولة ما، فهذا النوع من الصور يعطي القارئ معلومات الصور ولا يجعله يستفسر عن صحة ما ورد من معلومات في الخبر، وفي بعض الأحيان تكون الصورة المنشورة مع الخبر لا تمثل الحدث نفسه بل تشير إلى توضيحات وإيضاحات القارئ كالحرق والمظاهرات خلع متاعية جريدة الأخبار للاحتجاج الشعبية في إفريقيا، مثلا نشرت صورة امرأة تقسم

⁴⁴ إسماعيل إبراهيم قسطنطين المتخصص في النشر والتوزيع الصادر الطبعة الأولى 2001

⁴⁵ أريانة عبد الحميد جويو، مقال في الميثاقية، باريس - صور في تونز المعلومات الجديدة، جامعة الجزائر 1999.

المحتوي من قارة أفريقيا لتوضيح موقع تنيسا من العالم ويجب أن تكون هذه الصورة مؤكدة للمحرر أو الخطاب المكتوب⁴⁶.

الصورة وسيلة إعلانية:

لا يقتصر عمل الصورة الفوتوغرافية في الوقت الحاضر على الاحتفاظ بها في ألبومات أليفة نمرود إليها ساعة الخبز إلى الماضي، بل تعدت ذلك لتكون وسيلة فعالة من وسائل الإعلام الحديثة تعطي بالاهتمام للتزايد يوما بعد آخر في الصحافة والمطبوعات والتلفزيون والانترنت... الخ

فالصورة الفوتوغرافية تشكل اليوم العصر الأول في اللصقات الجدارية "البوسترات" بعدما كانت لللصقات تحدد أساسا على إعلانات المساحين والانتظام بين الألوان ودرجة حدة كل لون عندما يفرق من اللون الآخر، وما يرمز إليه من كل لون وترجع قوة الصورة الفوتوغرافية وعين تأثيرها في أنها تظل ما لهاها بصدق⁴⁷.

وتستخدم مكاتب العلاقات العامة في المؤسسات والشركات والبنوك ذات الصلة مع الجمهور الصور الفوتوغرافية كوسيلة لترويج أفكارها ومضامينها، فهي تقوم بطيحتها بطرح الشعارات السنوية التي تحتوي على عدد من الصور تواجد للوطن يوما ليكون على

⁴⁶ إسحاق بركات، المصطفى المصطفى، من الفن والترويج الفنون الفنية الأولى 2001.
⁴⁷ ترجمة من اللغة العربية، مقال في المصورات والصور - صبرام، جون المطبوعات
البيضاء، بلدة الجزائر 1993.

مسلة التفاروم السنوية التي أنشوي على عدد من الصور تواجه لمواطني
يوميا ليكون على مسلة بالمؤسسة أو الشركة بصورة غير مباشرة
وإنه فائدة أخرى تؤيد بها الصورة الفوتوغرافية كوسيلة إعلامية
هولية في كافة أرجاء العالم حيث تمتد كثير من السفارات إلى
تطبيق اللوحات الخافضة بصور على جدران متاحفها لتعريف
الجمهور الأجنبي على منشآت وانشغالات وانشغالات التي تجري في بلدنا .

الكتاب الطبي للصورة والصور الصلي

1. طبع الصورة وتكبيرها

بعد الانتهاء من مرحلة تحضير الفيلم وإظهاره ثم تثبيته وغسله
والغليته تدخل الصورة الفوتوغرافية مرحلة جديدة وأخرى ، وهي
مرحلة الطبع والتكبير، فالأفلام المتأثرة بالضوء تصبح سوداء بينما
تبقى المناطق غير المتأثرة به بيضاء وشفافة، ولكن للحصول على صورة
سوداء نحصل نفس الفيلم اللون الطبيعي، ونطبعها على ورق
حساس وتعتمد هذه العملية على المناطق غير الساعية بحرور الضوء
من خلالها، ومن مناطق شفافة تسمح بحرور الضوء وهناك اختلاف
في كمية الضوء التي تلقت حسب درجة شفافتها⁴⁸ .

بناء على ما تقدم فإن استقطا كمية من الضوء على المناطق
الشفافة من الصور السالبة على ورق الطبع ينقل الصور إلى الطبقة

⁴⁸ إسحاق إبراهيم الصلي الشامي، در الفار والفريق القعدة الطبعة الأولى 2001.

الحساسة. أما بالنسبة للمستلحق السوداء، فإن المناطق المتقابلة لها من ورق الطبع تبقى بيضاء أي شفافة.

وحدد إمام غلى الصورة على الورق الحساس لنضع هذه الورق نفس العملية التي نضع لها تجميع الفيلم من إظهار وتثبيت وغسل ذلك أن النضة السوداء ترسبه والتي عرضت للضوء بكثرة وهكذا تتمكن من الحصول على الصور للوحدة.

ينقسم الورق الحساس من المستخلص في طبع الصورة للوحدة إلى عدة أقسام نسبة إلى نوع الصورة المراد طبعتها فإذا كانت سالبة في الفيلم كثيفة جدا يستعمل ورق حساس عالى وإذا كانت معتدلة الكثافة أو ضعيفة فإنها تتطلب أنواعا أخرى من الورق الحساس تتلاءم مع درجة كثافتها، ولهذا ينقسم الورق الحساس إلى الأنواع التالية⁴⁹:

1) ورق حساس : (HORD): ويستخدم للصورة للوحدة ذات النيان الكبير بين اللونين الأسود والأبيض كما يستخدم في أغلب الأحيان للصورة السالبة ذات الكثافة السالبة الضعيفة.

2) ورق حساس عادي: (NORMAL): وهو ذو نيان معتدل ويستخدم أكثر من الأنواع الأخرى لأنه يستعمل لطبع الصور السالبة المعتدلة الكثافة.

⁴⁹ إسحاق إبراهيم الحسني المتخصص، ذو القادر واللونين للصورة السالبة الأولى 2001.

(الورق حساس حادي (HPT):

ويعطي هذا النوع صوراً مربعة متدرجة الظلال أي حادثة في الضوء، ويستعمل في الصورة السالبة ذات الكثافة العالية أو ذات التباين الشديد، وتختلف الورق الحساس كذلك من حيث اللون، فإذا يكون لاصعاً أو نصف لاصعاً وقد يكون على شكل لمعان، ويختل الورق في العمل المصنعي، لأنه يظهر دقائق الصورة بشكل واضح.

وحدد وضع الفيلم الذي يحتوي على الصور السابقة في جهاز الطبع والتكبير يجب تعريض الورقة للضوء بحيث ترواها الطبقة الحساسة منها، الضوء الساقط من جهاز الطبع وتوقف مدة التعريض على عدة عوامل أهمها²⁰:

أ - كثافة الصورة السابقة: أي درجة امتصاص الفيلم للضوء عند التصوير، فإذا كان الفيلم ذو كثافة عالية وحسب زيادة مدة التعريض وإذا كان قليل الكثافة قلت مدة التعريض وهكذا فراقبت.

ب - نوع الورق المستعمل في طبع الصور: تزداد المدة عند استخدام الورق الصلب عندما تكون الصورة سالبة ذات كثافة معينة وتقل عند استخدام الورق اللين والهادئ.

ج) نوع وقوة الضوء المستعمل، في عملية الطبع: فهذا تزداد المدة عند استخدام مصباح ذوي قوة قليلة وتقل هذه المدة

²⁰ إسحاق إبراهيم المصطفى المتخصص في الفيزياء والفيزياء الطبية الأولى 2001.

باستخدام مصباح ذا قوة عالية ذا أبعدين الصورة السالبة في جهاز الطبع والورقة الحساسة حيث تزداد مدة التعرض كلما زادت المسافة المحصورة بين الصورة السالبة في الفيلم والورقة وتقل المسافة كلما قلت المسافة، ويتم عملية طبع الصور بعد التأكد من وضوحها قبل تعرض الورقة الحساسة للظوء، والفاظ من الجهاز عتقاً للمناطق المشغلة وقص شغلة من الصور السالبة³⁰. وقد تظهر في بعض المنطقات مناطق لم تصلها كمية كافية من الضوء كذلك تبقى الصورة السالبة مشغلة في حين أن مناطق أخرى أصبحت قسماً وفيها من الصورة، ولكن باستعمال عملية التظليل للمناطق المشغلة تعالج هذه الحالة.

صفات للصور الصحفي:

إن للصور الصحفي في الوقت الحاضر جو الشخص الذي يجب أن تتوفر فيه عدة سمات أهمها أن يكون ذاتاً واسع المجال يدخل في صورة الحبس الفني وعلى الرغم من التوجيهات التي يتلقاها من رئيس القسم في المؤسسة الصحفية وكثيراً ما يعتمد المؤسسات الصحفية على عرض الفنية للصور التي التقطها مصوروها كما تقدم معارض دورية بين فترة وأخرى تشارك فيها مختلف المؤسسات الصحفية لاكتفاء أفراد الصور من الناحية الفنية الإعلانية، وفي هذا

³⁰ إسحاق إبراهيم الصحفي، 2003، مرجع سابق.

الغالب يقوم خبراء التصوير، بإرشاد المصور الفني، والطلب منه بالتمتع بالحس الفوتوغرافي. فالتصوير الصحفي هو الذي يميز خبريا المشاهد التي توفر له مصورا جيدة ناصحة، ذلك أن الحياة يجب أن تكون بالنسبة للصحفي سلسلة طويلة من الاحتمالات التي يمكن أن تلقط بالصدفة³².

وهناك ميزة أخرى يجب أن يتمتع بها المصور الصحفي وهي قدرته على إثارة آلة التصوير والسيطرة على ملحقاتها التي تجعلها في حليته فهو يعمل في أكثر من وسط ضوئي ومع أجسام لأشخاص أو مواد جامدة أو متحركة ومن خلال حركتها وسكونها وعشوائها ما سيطر عليها من ضوء عليه أن يكون متنبها طوال الوقت إلى استخدام الأنظمة الموجودة في آلة بصورية جيدة لكي لا يقع في خطأ يعتمد الصورة التي التقطها.

وهناك ميزة ثالثة وهي قدرة الصحفي المصور الإحساس بأنه وهذا ضمن الميزة الثانية التي ذكرناها هناك مرحلة القدرة على مهارات النساء ومهارتهم، فهذا المصور الصحفي له شأن كشأن المصور الصحفي أو المقرر الذي يلتقي مع الناس من مختلف الأنواع والأوضاع، إلا أنه يواجه عام يجابه صعوبة أكثر من المصور أو المقرر فالشخص الذي يدلي بحديث مثلا باستضافته التحكم في كتابته، إلا أنه لا يملك مثل هذه السلطة والرقابة على جهاز التصوير،

³² إسحاق إبراهيم الصحفي المتخصص في الفن والفنون القادرة الطبعة الأولى 2001.

فما استطاعت التقدير أن يختار قرأوية والنقطة التي تظهر تتحدث
سواء في لحظة معينة أو مرحلة انقباض أساسي أو انفرادها وحده
تقول أن للصور الصحفي التقدير لا يختلف دوره بالنسبة للمؤسسة
الصحفية عن دور المصور الصحفي التقدير إن لم يفرضه أمثالا.

وعلاوة الموضوع هي أن العرب هو أول من أسهم في وجود
الصورة رغم ما جرت عليه العادة في أن العرب وهو الأوروبيون
والأفريقيون دائما السبقون إلى الاكتشافات والاختراعات.

إن الصورة أصبحت بشكل كبير في تدعيم والتأكيد الخطاب
الإعلامي وذلك بفضل تنوعها حسب الواقع للعلاج أو الحدث أما
كان سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا أو ثقافيا إلى غير ذلك.

ورأينا كيف أعطت الصورة الفوتوغرافية مراحل عدة إلى
أصبحت وسيلة فعالة من وسائل الإعلام الحديثة، فأصبحت تشكل
العصر الأول في العلاقات الإعلامية كما هو الحال في الحملات
الانتخابية وبعد العصر الأول في تحويل الرأي العام في التجمعات
مختلفة كما هو الحال في القضية الفلسطينية في جعل الأبرياء إرهابا
والإرهاب أبرياء وهذا أصبحت الصورة سلاحه ذو حدين لعبة
لقمة — لعبة على من يحسن انتقاها ووضعها بشكل مطابق
وعادف يغالب النص الإعلامي، ولقمة على من لا يحسن ذلك وهذا
تكمُن براعة المصور الصحفي.

2) اللوحة الفنية

منذ أن رغب الإنسان قديماً في تسجيل تاريخ حياته وأحداثه وأحاطته ومن يأتي بعده، وقبل أن تتشكل اللغة، حاول أن يعبر صورا حية للأحداث التي عاصرها في جوارب الكهف الذي يسكنه، وفي الطبيعة التي لا يلهم من غضب و من ترضى وفي صراع مستمر مع حيوانات أضخم منه وأكثر قوة لا يبري من لحم و من أين تأتي خبرتها، وقد ظن الأمر كذلك حين عرف الإنسان الفرشة وقللم تبدأ يستعملها في رسم الصورة على حدران الكهف الذي يحش فيه لكل أشكال الحيوانات التي تخيفه عن يانها ولا يتفاداً يظهرها، و ابتكر الأساطير التي تفسر كل مظاهر الطبيعة العاصفة من حولها وهو دور الفن حين يؤمن هذا.

إن تاريخ الفن يبين لنا ارتباطه دائماً بالحياة ونظمها الاجتماعية والاقتصادية وارتباطه بالأفكار والابتكولوجيات، إذ ليس هناك ما يحصل الفن ولا التجربة الفنية عن سائر قطرب الحياة الأخرى وكتبوا ما تكون الابتكولوجيات دافعاً للإبداع ومصدراً للانعزال الجمالي بشرط أن يحقق العمل الفني من نظم و قيم تكون للشاركة فيه ضلطة يمر فيها الفنان عن موضوع ما عبر الوسيلة أو الرسالة الفنية مروراً بالخطي.

مطالبة سيمياء المدارس للفن التشكيلي المعاصر

إن فن الرسم و التصوير في العصر الحديث، عمل توجهه الاتصالات والأحاسيس، وتنعكس في تلاحمه القلق النفسي والاضطراب الداخلي، والتقلصات الصارخة و الإحباطات القلبية والأحداث التي عاشها الفنان ولم يتمكن من عضها، فهو في حقيقة الأمر عملية نفسية متوة لتعكس في الإنتاج المعروض هنا وهناك عبر القاعات و المعارف الفنية، وإن أي استعصال لأهواء التعبير للحقيقة يولد فجوة هذه التقلصات الصارخة و القلق النفسي لدى الفنان وتبقى أي قرابة لأي لرسطة كانت من الإنتاجات الفنية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحياة الفنان، ومعاناته اليومية، فإذا كانت المدارس الفنية الحديثة وخاصة السريالية، والتجريدية، والتكعيبية وغيرها، فن في معظمها إلى الطغولة و التواكب والفرج بالعبية والتعقيد السري، ولأن العبرة في أصلها هي العودة الإرادية إلى الطغولة كما يقول بولدور⁵⁵.

للمدرسة الكلاسيكية

بعد دراسة فن عصر النهضة، فإن أول ما يثير انتباهنا هو أن هذا الفن كان قوروث قوي للفن الإغريقي القديم، الذي اعتبر

الإنسان الموضوع الأساسي للفن، كما أمر على محاكاة الواقع البشرية عند تشكيلها في التصوير والنحت على أن الواقعية في العصر إنما كانت ثورة على الفن البيزنطي نفسه، الذي جاء من الشرق والذي قام على النظرة الخدسية التي تبحث عن المضمون الموهري الخالد، وعلى الخطوط المتصرة ومزيد، وعلى علاقات هندسية متضاربة دون احترام قوي للشكل الواقعي الذي أمر بصورة واضحة في ظهور الفن الواقعي في الغرب.

بدأت أعلام الفكر النهضةي أساطير دالتي وسونر، ودورفلي بيزانو والبحث عن سبل للتعبير باللغة والأدب والفن القومي الإيطالي، والتمسك من قيود التقليد الوسيطية في الطبيعة الفنية بما يتلاءم و الحياة الجديدة، وهي تساعد المثلث والفنان بشكل خاص على التحرر من قيود التكنيقا الرسمي الوحيد للفن في العصر الوسيط. نحو المثلث والإبداع والتجديد في النظرية والتطبيق وإنتاج نسق من القيم النهضةية الحديثة التي تتلاءم و روح العصر و التلوي العام الجديد.⁵⁴

ثم عطا الفن التشكيلي مرحلة جديدة نحو الواقعية عندما أولى الفنان عناية بالوضع وبالمادة فكان لا بد في النحت أو التصوير من اختيار الوضع المناسب للصورة من حالات معينة، وأخذ وحصل الجمال لتتالي إلى ألوج عطائه وخاصة عند ليوناردو دافنشي الذي يعد

⁵⁴ د. حبيب، بعض التوجهات في العلم - مطبعة القاهرة العربية سنة 1962 ص 243.

تعودها لأبلى عصر نهضة في القرن 13م، الذين يصلهم الغر³²
بأنهم عمالقة في قوة التفكير والملاحظة والقطيع والشمولية
والعظمة³³.

و لقد استطاع ليوناردو دافنشي بكتابات النظرية عن التصوير،
نظرية الضوء والظل والانعكاس، حيث اعتبر ليوناردو دافنشي أن
فن التصوير يمثل الرتبة الأولى بين الفنون و هو قادر أكثر من غيره
على تشكيل الصورة والضمون و في رأيه الشعر تصوير أسمى،
والتصوير شعر أبكم وله تعود مسألة التأسيس لنظرية الظل، حيث
قامت هذه القضية بخورة في الفن حيث أضحى حركاً أو نوع من
البحار على الأشكال الرسومية في لوحاته التي تحمل أغلظاً مثل :
البحر كنداء العذراء والقديسة آن.

ويحذر كتابه عن التصوير لمة الإبداع الفطري والنظري للنهضة
الربيعية في أوروبا³⁴. وعن علاقة الفنون بعضها ببعض، والتناغم
للوجود بين التصوير والموسيقى والشعر، وحول علاقة الفنون
بالتصوير، وضرورة تحرير الفنون من إملائية العقيدة الجاهلية
والعلمية - القروسطية، و بالتالي إعلاء شأن الفنان في المصنع
ومسحه حرية الإبداع والتجديد، فقد تطلب دراسة عناصر الطبيعة
(الأرض، الأشجار، الثبات، الحيوان، الماء الشمسي، النظر...) بغية

³² ميشال فوكولت - افراسيا في الفن - ترجمة ديفيد عبد السلام ديفيد - الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة 1 سنة 1971 من 98.

³³ QUEST TRÉVISE 14 JUIN 2003 LE CRIME DE VENICE P 13

الوصول إلى منظر طبيعي شفاف وأصيل مؤكداً على ضرورة
التصاق الفنان بالطبيعة، ودقة ملاحظته لطوايعها وبكثافته التقنية
تكون قد أحدثت الضوابط الفنية لعصر النهضة الرفيعة، التي - العلم
+ الطبيعة. وكان ليوناردو دافنشي ينوي تأليف كتاب حول
ال لوحات الفنية ولكنه توفي قبل ذلك. وحل العديد من التلاميذ
لهم من مسوداته والتسويق فيما بينهم نشر بعض أعماله.⁵⁷

لمدرسة التكعيبية Cubism:

إن التكعيبية مدرسة فنية معاصرة تأسست سنة { 1908 -
1920 } وحلت محل التمازج الهيكلية المتحدرة من عصر النهضة،
فالتطور و الأساليب الجديدة الأكثر استقلالية من الهيكلية والبناء
التشكيلي القديم، قد أدى إلى التحرر من الشكل متعلما من
الوحشيين⁵⁸ من اللون. ولكنهم نادوا بالتزام بعض القواعد
الصارمة في الفن كالتوازن الهندسية و الرياضيات، وأعلن أتباعهم⁵⁹
أن ليس لهم ما يرسم بل كيف يرسم .

ونشأ هذا للتعجب من أفكار فنية سابقة، بدأت أول الأمر برؤية
سيزان Cezanne واكتشافاته للفن الإنريلي، الذي تعرف عليه من
الوحشيين، فبذلك فتح الباب أمام بيكاسو لتجسيد التكعيبية.

⁵⁷ رجاء بطر، فنية تصويرا الفن والفن الحديث الفني الغربي القوي والتاريخ ط 1 سنة
1993 من 37
⁵⁸ - المدرسة الوحشية
⁵⁹ - بيكاسو، دافنشي، دافنشي

خاصة بتحليل وتركيب المركبات، لأنه كان يتناول كل شيء في زوايا هندسية، وسطوح منتظمة، فلذا أراد أن يجعل أن يبرز أيضا رصده كهم هندسي، والذين كثر، أو منطه، أو دائرة، والمفرد في هذه سطوح متطابقة، مثل (أنسانات أفينيون 1906-1907 ليكاسو).

فالتكيفية مرت بمرحلتين تاريخيتين⁶⁰ : تبدأ بالتجسيلة Analytique ، وتعد فيها للتأليف الجزئية والقبالة، فالرسوم عندهم لا ترى بالعين المجردة، بل بالعقل فهي مجرد سطوح بيانية متداخلة . وجاءت بعدها المرحلة الثانية، وهي التجويفية التركيبية Synthetique ، التي تعد فيها الفنان قد شرع من القواعد المسبقة وجاء يستعمل الألوان من جديد ، والوجوه الأعمى والمظاهر الحقيقية للطبيعة ومن أشهر الفنانين في هذه المرحلة {بابلو بيكاسو} ، {جوان غريس} {سرج غرات} ، {جورج براك} وغيرهم...

١- بابلو بيكاسو : ولد في مالا سنة 1881 ، أبوه أستاذ في الرسم ، وانضم سنة 1891 ، بمعهد القنون الجميلة لبلدية كرون ثم انتقل إلى برشلونة في 1895 ، وعرف على بعض الشعراء والفنانين ، ثم انتقل إلى باريس ، وألقى فيها المرحلة الرابعة ، وخلق حينه بسرعة ملحنة ، وبيكاسو ثوري في فنه ،

⁶⁰ . وعلى نقل الحق والعدل، المؤسسة لهندسة التفاضل والفكر هذا، 1962 ص

تسيطر عليه فكرة الموت، وهو قلما يعترف بتطور فنه، ومن أول أعماله «آسمان اخضر». التي تأثر فيها بالفن الإسرائيلي والفن العربي والإفريقي، وكان ذلك أول خطوة نحو السماح بتطور التشكيفية الحقيقية التي قامت على التفكير متبادلة بين بيكاسو وفانسان جورج براك بعد إشقائهما سنة 1907م. وكان بيكاسو قبل ذلك فنانا وفيلما، وأعماله من أشهر الأعمال العالمية، وشارك في عدة معارض دولية، وبعد ظهور الفن الحديث في مطلع هذا القرن، بدأ إليه كفوه من الفنانين، وكان من السابقين في ذلك.

ومارس الفن التجريدي والنجحت واستمر في الفن التشكيلي، ومن أهم أعماله تذكر :

— لوحة أيلرنكا

— لوحة للموسيقار

— لوحة أكلو البطاطا.

وعندما أوغل بيكاسو في الفن الحديث تراسل مع العديد، كانت لها تأثير على تطور التشكيلي، وعلى تطور فن التصوير برسمه في هذا العصر ففي الفترة الأولى من وجوده في باريس استمر في النشاط الفني سواء بالرحلة الزرقاء، وكان متأثرا إلى حد بعيد بالفنان جوتو بكو وبعد عام 1900 سافر إلى هولندا، وبعدها إلى

لحو الألوآن الحديثة في المرحلة الأمريكية وعندما تلقى لوحته وأنسات
التيون .

و قيل أن هذه اللوحة هي بداية التشكيب، ولكن دراسة
للمخططة للتيون القديمة، مكنت بيكاسو وأصدقائه أنثال براك
وخوان من متابعة الطرق في أسلوب جديد يقوم على إعادة
الأشياء إلى حقيقتها البغلية التي هي عبارة عن أحجام وأشكال،
وفي عام 1936 أبدع لوحته الأمريكية الموجودة في لروقة الأمم
للحدا بنويورك، استوحاها من غارات الألمان على هذه المدينة
الغريقة، وخلال الحرب العالمية الثانية مارس النحت والحرف،
ويعتو بيكاسو أشهر فنان في القرن العشرين، ويوجد متحف
يسمى باسمه، ولوحته من الخطى للوحات العالمية. أما شخصية
بيكاسو فقد اختلف فيها كل الاستعدادات لإعطاء فن تشكيلي
معاصر من حيث التوجهات والالتفاتات وخاصة في المرحلة
الزرقاء، ثم تبعه نحو التعبير بالرمز، وفي المرحلة القردية أعطى فنون
كلاسيكي، أما لوحة أنسات التيون، فكانت ثورة على
الأساليب الأكاديمية القديمة وبدأ باكتشاف قواعد التشكيب
للعروقة.

وقال "جون كوكو" عن بيكاسو وكأله يشرح أسلوب
مفروسة : ليست له نظرية، ولا يمكن أن تكون له نظرية لأن
الخلق ينتهي عند رسمه، هنا لا يدخل عقله في الموضوع، إنما يبدع

بد المجد، انظر على بال القرب، بد المومياة للقنصة عندما يذكر، تلك التي تستطيع أن تفتح أي باب، لكنها مقطوعة عند الترسج»¹⁴

(2) جورج براك :ولد براك بأروجنثاني سنة 1882 لأب مدير شركة طلاء القصارات ، وكان من الفنانين المبررة وفي 1900 ذهب إلى باريس ، أين التحق بأكاديمية الفن التشكيلي ، وتعرف على ماري لورانسان ويكاليا وبعدها مدرسة الفنون الجميلة ، وفي 1905 تأثر بمعرض المدرسة الوحشية ، وانظم إليها وعرض بعض أعماله بين 1906-1907 في صالون المستقلين ، ثم اقرب بعد ذلك بالتكعيين بعدما قدم إلى ميكاسو من طرف أوليتر ، وفي 1908 رفضت له كل لوحاته التي عرضها في صالون الخريف ، ولكن باع اللوحات الشهيرة(كلونويل) التي كانت له علاقات جيدة معه ، نظم له معرضا شخصيا ،وبعد ذلك عند الشاب لويس فوسال من خلال لوحات براك أول تعريف للتكعبية ، ومن 1909 إلى 1914 قام بعدة معارض فنية ، وتزوج في 1914 ،واشترك في الحرب العالمية الثانية أين أصيب من جراء هذه الحرب الكونية الشديدة ، ثم تعافى مرة أخرى مع تاجر اللوحات دوزمورغ وتوفي سنة 1963.

¹⁴ - د.علي الشاذلي والجمال - المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر - ط1 - 1982م

2.1. الدراسة التجريدية Abstraction

إن الفن التجريدي هو الفن الذي لا يرتبط بإطلاقاً بأن يمثل الحقيقة الملموسة وهو ثورة على الاتجاه الفني القديم، ولا يصعد عن الواقع كثيراً وإنما هو واقعية من نوع آخر، هو تصور فني لا يحتوي الواقع للظهور، بالتسليم معين وترتيب خاص يستغل بمعطيات تجريدية معرفة كالخط والزوايا والفضاء.

ونجد أن الفن التجريدي قد ثار على المنهج القديم، وذلك للرجوع إلى الطريقة التجريدية القديمة، عصر الكهوف والكتابة المبروشية والفيلياغ والتفنيقية والصينية و الحرية القديمة، والفارغراف الإسلامية.

وفي أوقات كثيرة استعمل بعض الفنانين القوة التي أعطها وتكسيها الخطوط والأشكال والألوان لتكوين مجموعات منسقة قادرة على تحريك الشعور والفكر ولكن رأي هؤلاء الفنانين أن تكثيف العمل الفني هو عمل حسابي هندسي ، حيث كل شيء جميل منقسم إلى نسب واقعية ، ونجد من المعرفة الإسلامية ، بلغت مبلغاً عظيماً في التجريدية ، وما تلك الحروف والأشكال في الخط العربي ، إلا رموز لأشياء واقعية البشر ، للجماد ، للنبات ، ترسمت بأشكال جديدة ، وكاتلنسكي Kandinski الأول الذي عرف فننا الحالية لللذان وبالعكس في البناء الهندسي الأكثر لطيف من مالفينش وموندرين اللذان وجدنا للكان للإلهاء بالعين

الكون ورائعها المنطوية . كاندسكي غربي رسام فرنسي من أصل روسي ، ولد بموسكو سنة 1866 1944 ، وهو من الأوائل الذين أسسوا فرقة الفارس الأزرق بمونخ ، ومن الأوائل كلطك الفن ، وخبيرا الأسس الأولى للفن التجريدي ، فهو من المنظرين لهذا الفن ، وأستاذا يوهانس في 1922 ، ثم استقر ببريس 1933 .

1.3. المدرسة التجريدية الهندسية :

منذ ظهور الفن التجريدي وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية إلى يومنا هذا فالغلبة هيئتين ، لم يسبقهم في ذلك إلا توظيف الأشكال الهندسية في أعمالهم حين صار بعضهم مثل كاندسكي يبدو كأنه مريض بمرض الطفولة في تصميم الأشكال وتداخلهم ، وأصبحت هذه الأشكال بمثابة العمود الفقري في التصوير التجريدي فتجد الإطالي مابيلي *Mabelli* ، يستعمل كثيرا التصاميم الهندسية ، فن اتجمع في نظام دقيق ، الخطوط ومساحات مختلفة ، وحتى الأشكال عند نيلو مسطحة ، وتعبئة ، شبيها ، كأنها مفيحة حديدية ، حين التكوينات عند مابيلي ليست كثيفة ومغلقة ، وإنما فقط ، شبيها مقارنة بأعمال كاندسكي ، والأوان داكنة عند الفنان ومزركشة المحيط من الألوان الزرقاء الباردة يوجد هريان *Hebrian* انتهى في 1926 إلى تنويعات بين المستطيلات ، والمربعات والمثلثات والموازي ، وألونها ألوان مشعة وذلك بالتركيز على

فشكل الذي يترك في هذه المدرسة إلا بعض ، وأعمال هريان في
صومها قبل شيئا ما إلا الكهنوتية .

السريالية :

حركة غية هدفها التعبير عن الفكر الشعالي، مستبعة كل منطق
وكل هم أخلاقي أو جمالي ، وضد كل الأشكال للنظمة و التوافق
، الشطني و الاحتشامي وتظهر فيه الأحلام و الرغبة في الثورة على
الاستبداعات القبلية ، واتسم كنهلك لغزا في نظر فلاسفة الفن والتفاد ،
وظهرت بعد الحرب العالمية الأولى ، وكانت امتدادا للمذاهب ، ثم
انتقل هذا المذهب إلى فرنسا وشاع هناك وتبين هذا المذهب الفني
بعد ذلك "النثري برونون" وأصبح أكثر داعية للشعالي من
المقلاتيات والشطني و التظيم مستحبا كثيرا ذكرنا سابقا ، لكل
ماهر من الحلم ، واللاوعي ، والأشباح والطلاسم و الرموز ،
واللهجات و اللامعقول على حد تعبير الدكتور علي شلق .

وقد أخذت تطور منذ أن لغت بسقوط العقل ، وأن الذكاء لا
يكفي لإسعاد الإنسان ، فالواجب إنكار المدينة الحديثة للصحوة
بالخراب و الحرب ، والتفنوا وسائل للتعبير عن الخرافات والأحلام
ويصنعون علامات لا معنى لها من أقطافها سالتندور دلي ، وجوان
ميرر وغيرهم .

3) الصحافة الإشهارية

بعد اختراع الطبعة 1436 و بروز الصحافة إلى الوجود ظهرت الحاجة إلى الإعلان أو الإشهار عند رافق الإعلان الذي كان يطلق عليه اسم " نصاب وارشادات " الصحافة منذ أوائل عام 1625 ومع تطور الثورة الصناعية التي عرفتها أوروبا في القرن 19 شهد " الإعلان " أول طفرة كمية ونوعية وذلك تحت ضغط طلبات القطاع الصناعي الذي استعان به في الترويج لمنتجاته وتصريف منتجاته الصناعية، ونتيجة لذلك أصبحت الإعلانات من أهم إيرادات الصحف والمجلات وعصر أساسي في اقتصاد السوق.

وفي العشرينيات من هذا القرن دخل الإعلان عالم وسائل الاتصال السريعة (الرائد) باحتشام كما رافق استعمال وانتشار التلفزة بعد الحرب العالمية الثانية.

وإذا كانت الصحف من أقدم الوسائل الإعلامية، فإن هناك طرق عديدة لنشر الإعلان ووسائل متنوعة لعمل رسالته، ومن أهم هذه الوسائل التي لم يسبق ذكرها: الأعلام السينمائية- القويذ واللافتات الإعلامية (الرسم الجداري- الملصقات بوسائل النقل- لافتات المحلات- اللافتات المنقوشة أو المنصبةإلخ)،

وهذا وتطور اللافتات من أقدم وسائل الاتصال الحديثة، ومع ذلك فهي لا تزال تحتل مكانا هاما في المجال الواسع لوسائل الترويج

الإعلامي، كما أصبحت جزءاً لا يتجزأ من ملامح الحياة وميزة أساسية من مميزات الحياة المعاصرة، وخاصة في الدول المتطورة أين بلغ حدود الإدمان على هذه الظاهرة حداً كبيراً بما أكثر حفيظة علماء النفس والاجتماع والبيئة.

وهذا كانت الالاتية الإعلامية غير الفعالة بالطبع، على مناهضة وسائل الاتصال الحديث، وعصرها الصحافة والظفر، بسبب ضائقة قابلية قناة الاتصال على الانتقال لسيما، فإنها ملأت الشوارع ووسائل النقل قبل أن تنور كل هذه الوسائل الحديثة نفسها ثم إلقاء وفي ظروف عدم توفر الوقت والتوتر الاجتماعي والقلق العام للسير حياتنا المعاصرة، تطلب الاتية الإعلامية بسهولة على الكثير من المخاطر النفسية الناتجة عن الإدمان والأحكام المسبقة المتحيزة وسلبية الانبعاث الشرح، فهي ولأنها في المشاهد بالتصوير الفني العاطفي أكثر منه بالنص المنسرد، يتم استيعابها بصورة أدق وأسرع وترسخ في الذاكرة أكثر من كثير من الرسائل للثبوت والانتشار في وسائل الاتصال الأخرى. وهذا ما يفسر الارتفاع الهائل، لهذه الوسائل في الوسط الإعلامي والانبعاث الواضح لتدخلها الفعال في الصحافة والفراميز والظفر، ويؤكد هذا الرأي النتائج التي توصل إليها علم النفس الاجتماعي وعلم الجمال.

هذا وإن الاتية الإعلامية تصلح أساساً لمحاكاة جمهور عام ومرحمة بالصفات والبول والاعتقادات وتعمل رسائل ذات طابع

عام (الإرشادات والتوصيات العامة - الصحية - الزراعية - التربوية -
 الترويج للسلع ذات الاستخدام العام - الحملات السياسية
 العامة... إلخ) وهي عادة ما تستعمل الأغراض التجارية، سياسية أو
 تربوية، كما أنها تتخذ نسيا وسيلة مناسبات، حيث يكثر استعمالها
 في مناسبات معينة وعلى شكل حملات إعلامية مكثفة ومنظمة،
 وبإحجام كبير ومثلت للنظر من بعيد.

إن العلاقة الإعلامية تدعى بـ "فن الشوارع" فقد أصبحت
 ملاصقة ومطاطرة من أهم محطات التحول في المدن، فهي تلي
 حاجة الإنسان الطبيعية إلى الاستمتاع الجمالي وإلى الترويح
 الجاهل التي يقدمها له استيعابه لرسائل العلاقات الإعلامية ومعالجته
 العقلية لها، ولكنه قد يعاب عليها أن رسائلها تتأثر في معظم
 الحالات بجهد العرضين لها للترافق وأن جمهورها محدود بالميز
 للكان الذي تعرض فيه.

شروط فاعلية العلاقة الإعلامية وفلوة تأثيرها:

1. الاتزان العضوي بين حق الموضوع ونضوجه الفكري
 وبين الروح الفنية العقلية للرسائل المستعملة في التعبير عن هذا
 الموضوع.

2. ضبط توقيت ظهور المحتوى، إذ لا يمكن ثلاثة أن عناصر بل يجب أن تظهر قبل أو مع ظهور الحدث أو بعده مباشرة (مباشرة أو مفسرة أو مضمرة).

3. ضرورة أن تكون للمحتوى مقصورة وطيلة تعمل حد التفاعلية وعدم التوقع، لأن محدودية وإيجاز الوسائل التصويرية في ثلاثة تقتضي ذلك.

4. ضرورة أن تكون رسالة ثلاثة مؤثرة وفعالة كطاقة نارية، وأن تكون قابلة للتقريب والاستيعاب من النظرة الأولى.

(4) الكاريكاتير

لغة عن تاريخ فن الكاريكاتير الأوروبي

إن أهمية تاريخ فن الكاريكاتير في العالم بوصفه نوعاً فيها هو أمر صعب للغاية. تحفظ للتأليف العقلية بالتقليل جداً من المتوحشات اليونانية والرومانية التي نستطيع أن نطمح فيها نوعاً من التصوير الساخر، بلطف فيه، الخارج عن قانون الجمال اليوناني الباحث عن التكمال بين أعضاء الجسد البشري، والتناسب المنطقي، والمحاكاة للطبيعة الحية.

لقد ظهر الكاريكاتير كنوع فني مميز يستهدف النقد الاجتماعي والسياسي في أوروبا في القرن السابع عشر. والأصل القوي لكلمة (كاريكاتير) إنما تأتي من الفعل اللاتيني (caricere)

كاريكاتير) الذي يعني سرفيا (بغير) و في الحقيقة فإن هذا الفن يستلزم إلى وظيفة الكاريكاتوري التي هي تغير سمات الوجود، تضخيمها أو تصغيرها بشكل مفرط. ويعتبر كل من أنطال كاراسي Caracci (وُلد في مدينة بولونيا الإيطالية سنة 1560 ومات في روما سنة 1609) و برنيني Brinini هما فرحتان شاعقيتان لهذا الفن، ولما جلت شكلي يندى للبيان في أعماله الكاريكاتورية المرسومة و في أعماله الوصفية الأولى وكلها تقوم على أسس لمراقبة الحقيقة للموضوع وللمعالجة المفرطة كما هو الحال في عمله (دكان القصاب) الموجود في كنيسة المسيح في أكسفورد. لكن برنيني هو من أدخل الكاريكاتير إلى فرنسا أثناء رحلته قام بها سنة 1665. لكن أول رسام مارس فن الكاريكاتير بشكل معروف كان من دون شك بيير ليون فيرتي (1674-1735) الذي كان يتاجر بشكل سر في رسوماته الكاريكاتورية في مدينة روما في وقت لم يكن ينظر إلى هذا الفن بعين الرضا. هذا الفنان ليس بالطبع فنان كاريكاتوري، بل إنه كان معروفا بسبب أعماله في الكنائس الرومانية وفي حنايااته الموجودة في عدة ممالك إيطالية كما قام بسلسلة من الرسوم الزيتية في بعض الأضرحة للمسيحية.

وأما فنكاريكاتير إلى أهمية أعمال أخرى شبيهة بذلك التي كانت مرسومة على القماش لم يعرضها لأنها كانت من مقتنياته الشخصية. عن معالجته التشكيلة الخاصة به تتكرر الحاجة في

أعمال عدد، و إن السمات العامة لرسمه و مواقف الشخصيات وطريقة معالجات الخطات الخيالية، تعود الظهور بقوة في رسمه الكاريكاتوري. في وقت سابق كان ليونارد دافنشي يمارس بدوره نوعا من رسم يمكن مقارنته بالكاريكاتير نراه في الخطوط التي تصور ما هو (البحر) و في دراساته التشريحية لتعبير الوجه وعظامه.

فالمريضة الأسبوعية (الكاريكاتير la Caricature) تأسست سنة 1830 من قبل شارل فيليبوت. هذا الرجل ساهم في تطوير فن الكاريكاتير بشكل ملموس في أوروبا و العالم. ولد فيليبوت في مدينة ليون عام 1802 و توفي في باريس عام 1862. و هو عُرف على أقلية الطائفة المسيحية (أو القيثوغرافيا) و نشر و صحفى. في سنة 1820 دخل مدرسة الفنون الجميلة في باريس و درس الفن على يد أنطوان - جان كرو. و سرعان ما استدعاه والده إلى ليون لكي يشرف على مصالح العائلة. لكنه عاد إلى باريس سنة 1823 و استقر بها أخيرا. ثم بدأ يرسم الكاريكاتير لكي يعيش منه. كان الرجل حريفا متزا و يمتلك حساسية فكرية لا تضاهى. و كان بالإضافة إلى روح المثابرة و الطاقة الحديدية، صاحب مواقف سياسية صارمة. في سنة 1830 أصدر فيليبوت جريدته السياسية المسموعة (الكاريكاتير). كانت مسودة المريضة قصيرة و مضطربة. بعد فترة من النشاط التشريعي، حتى صدورها سنة 1835. أثناء تلك الفترة

نشر فيليبون، سنة 1732، ورقة يومية تتضمن، يوميا، كاريكاتورا جديدا تحمل اسم (الشاريفاري Le Charivari) التي ستصير في السنوات التالية عرابة للصحيفة البريطانية Punch التي كانت تنبع عنوانا فرعيا لها هو (الشاريفاري الفرنسي). سنة 1838 عادت (الكاريكاتور) ظهورها. الخضر وقصير القصر تحت عنوان (الكاريكاتور للوقت). إلا أن مطبوعة فيليبون المهمة اللاحقة كانت (جريدة من أجل الضحك) التي ستغير اسمها فيما بعد إلى (الجريدة للسب) و التي ظهرت سنة 1848 بتطوع البارون الفرنسي الذي تعرفه و إلى جانب هذه المطبوعات أصدر فيليبون العديد من منشورات في مناسبات عديدة، مثل (منحرف فيليبون) و (Les Robert Macaire) و (الفسولوجيات) و عدة كترانس سياسية. إن أفضل أعمال فيليبون التشكيلية كانت رسما يحمل عنوان (النفقات الضخمة للملك فرنسا لويس - فيليب) و يتكون من 4 تعليقات تطلعت كلها سنة 1831 على ما يعتقد و تبدأ بيورالية دقيق للملك لويس - فيليب (1830 - 1848) الذي سيتحول ووجهه في الرسومات الثلاثة الأخرى إلى امرأة الكنتري. الكنتري كرمز للثمن و الضعفاء، صار رمزا للملك البدين، و لائق لباحا سريعا. كان لويس - فيليب للمسي الملك المواطن عددا مفضلا لرسامي الكاريكاتور الجمهوري الإلهاء السياسي إلى الوقت التي فرضت فيه الرقابة الإعلامية في شهر سبتمبر من سنة 1835. كانت

الأسبوعية (الكاريكاتير) نشر لكبار الفنان الكاريكاتير يومها أمثال
 ترافيس Travis و غرتيل Granville الذي سيطر بسرعة
 الرسام الفرنسي المشهور لو نوري دوميه موهبته الفائلة وطرافته
 الخفة. في العام ذاته شهدت مدينة لندن ظهور (المصحفة الشهيرة
 للكاريكاتير Monthly Sheet of Caricatures)، هي حريضة شهرية
 كانت تطبع وفق تقنيات الطباعة الحجرية، أما (بونش Punch) فقد
 تأسست سنة 1841 وهي تستمر إلى يومنا كمرز بارز لروح
 السخرية البريطانية. كما ولدت حرائد أخرى في أماكن عديدة من
 أوروبا : في مدينة تورينو الإيطالية (Il Fischietto)، في
 باريس (Le rire الضحك)، في لندن (الكتاب الأصفر yellow
 book)، في ميونخ الألمانية (Simplicissimus)، وفي
 نيويورك (Joke الجاكنم) و كانت هذه المصحفة تستخدم في
 غالبها تقنيات الطباعة الليكاتبكية. ولما طاقين يمكن الاستشهاد بهم
 بوصفهم فنان كاريكاتير مثل لوميس ناست، جورج بلوز، جون
 سلوان، غورين، هوان دلف، ميروم، إس. دي جيسون، و حتى
 الرسام المشهور تولاوز لوتريك و كلهم عاشوا بين النصف الثاني من
 القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين.

5) الشعار: LOGO

الشعار هو تاج سلسلة تاريخية طويلة من الإبداعات الفنية التي عبر عنها في أشكالها المتنوعة من الإشارات الشعرية للقرون الوسطى مثل (الحب وشعار الفروقة وشعار المؤسسات...) والتعلية باسم الإنسان والقناع، والقانونية والتوليغ والتقية والصوره، والتي تحفظ بتقليد شعارات القرون الوسطى. وكان الشعار سابقا ذو علاقة متينة مع شعار طبقة الأشراف والتبلاء والذي ظهر في ميدان المعارك والصورات التشريعية في القرن 12، وظهور شعار طبقة الأشراف بعد إلى وضع نظام اجتماعي جديد على كل المجتمعات الغربية في عصر النظام الإقطاعي. تأن شعارات القرون الوسطى بمرور حوية جديدة لتصبح بعد تنظيم، تساعد على وضع الأفراد في جماعات والمجتمعات في النظام الاجتماعي. ومن خلال حضور جديدة، ووصولاً إلى الثورة الفرنسية، استعملت شعارات طبقة الأشراف في التعبير عن حوية الأفراد، وعيون أن تنهي رسمياً إلى نظام شرعي بظهور شعارات طبقة الأشراف للترتبط أيضا بظهور التجهيزات العسكرية للفرسان.

يتم الشعار بعلامة وخطاف أسنيد: هو عبارة عن رموز فنية، تظهر حوية الفرد أو الجماعة أو المؤسسة أو الدولة، والتغارب بين

الشعار كهوية بصرية، وشعار طبقة الأشراف أدى إلى القول بأن الشعار يؤدي نفس وظيفة الصورة الشعبية أو شعار طبقة الأشراف الفرنسي أو الإخلام الوطنية، فهم يرمزون إلى الانتماء أو فئة الجماعة. ولقد من بين مؤسسات الكوري لصانعي السيارات، عدة شعارات تأخذ من عناصر شعارات القرون الوسطى. ومثال على ذلك، أحد القرون الوسطى، بأحد ممكن، شعار سيارة Peugeot (وتما أن مقر الشركة ومصانعها توجد بالقرب من النقطة).

الشعار كصورة رمزية:

لقد غزا الشعار الحضارة الغربية المعاصرة بحركة تضاعف فيها الإشارات المرتبطة بعملية الترميز المتصاعدة، التي تميز حياة الإنسان المعاصر. وهذا الغزو يعني أن الإنسان قد تدريجيا الاتصال بالحقيقة الخفية، لطرف الحياة القديمة، والظهور القوي للرمز بقودنا إلى عاصمة الإنسان نفسه، الذي أحاط نفسه تدريجيا بالصور والعلامات والرموز التي تبقى طريقة ووسيلة تعبيرية في رأيه. إن الرمز يلعب دور الوسيط بين الإنسان وبين الحقيقة، إن الصورة الرمزية أو الشعار لا تقدم قراءة مباشرة ولكن يتطلب عملية تفكيك وتحليل الرمز، فهو يعمل معنى مكلف. وهذا التكاليف المعنى في قضاء محدود يفتح مشكل تقني عريض، وتما أن الشعار يجب أن يصبح بين المعنى والوضوح الضروري للنهضة الصحيح من طرف جمهور المستهدف. وهدف الشعار أن يعمل كصورة مثالية للمؤسسة.

الوظيفة التركيبية للشعار :

إن الشعار هو صورة كائنية ذات وظيفة تركيبية، أو إعادة بناء (تجميع الأجزاء المبعثرة للمؤسسة) بطريقة تمثيلية بالإضافة إلى وظيفة الانتمائية، ويعلن الشعار الانتماء. وهذه الوظيفة التزدوجية تميل إلى الوظيفة الترميزية لوضع الحدود للعمل الجماعي للمؤسسة).

كما يذكرنا Claude Lévi-Strauss: "الرمز طائفة تعبيرية غير مباشرة (أو طائفة اتصال غير مباشرة) والتي لا يكون معناه إلا بواسطة بناء اجتماعي، خيالية تشارك في الشعار. وغالباً ما تتعرف المؤسسات أن طبع شعارها على مجموعة من التتويجات مثل التمائم، حامله نتائج

الشعار كمادة طوطمية وجمالية:

وأخيراً، إن الوظيفة التجميعية، فالشعار كإنتاج لا يكتفي بالإشارة إلى الجسم ولكن يفرض احترام النفس له، فتداحة Apple ■ لا يلهينا باستمرار أكلها؟ ولكن هذا الإيجاز مرتبط بعملية طوطمية للشعار، تستعمل عدة مؤسسات شعارها كمادة مقدسة بعلية على واجهة الجفر الاجتماعي أو عندما تقدم له طوطم.

أنواع الشعارات :

إن هناك طرق عديدة لتمييز الشعارات المختلفة، وذلك من خلال تفكيك عناصرها لتكون، إما أن تكون عناصر ذات طبيعة لغوية، وتسمى الشعر اللغوي الفونولوجي phonological، تستعمل في هذا الشعر تشكيلات معينة من حروف والأصوات. وهناك شعارات مولفة من أشكال إيقونية (عبارة عن صور مختلفة)، وتسمى الشعر الأيقوني. Eostypes ، وهناك أيضا الحالة الشائعة التي تجمع ما بين الشعر اللغوي والشعر الأيقوني، وتسمى بالشعارات الممتلطة.

1. الشعر اللغوي:

إن الشعارات اللغوية تعمل اسم للتوسعات، أو كلمة مركبة من أوائل حروف اسم المنظمة أو المؤسسة، BNA.EDDMCO.BADR. (SOMELUC) أو حرف واحد مثل (H أو Hoda) و (K) (Kodac) أو خليط بين حرف ورقم مثل (3M) ، الشركات النفطية (Q8) ، أو كلمة كاملة مكتوبة بطريقة زعرية ديوانية (قناة الجزيرة)، ومن سمات هذا النوع، سهل الاستعمال، متكيف مع ثقافات عديدة، مرن إلا أن فعالته غير متأكد منها فيما يخص الحفاظ ونسبه، أما الاسم الكامل لهذا الشعر، بدعم بقوة استحضارها وأن استعماله في سياقات مختلفة، وفي ثقافات متعددة.

١. والتمييز القصص بين الشعار القوي و الأيقوني لابد من اصطلاح العناصر القوية من خلال طباعة خاصة واستعمال ألوان معينة للتعرف للناسم بطائفة تصوير الرموز التي تصطبغ بفضل العرض لتذكور للشعار لدى المشهور، وإبراهيم الحروف كأيقونة حبيب: إن شعار شهر كـ Yves Saint Laurent و Cola Coca مثل جيداً هذه الطائفة لاسم العلامة، وهذا الأخير معروف حتى لدى الأطفال القصص اليكـ.

نعرف على شعار Coca Cola بطريقة سهلة جداً في أي بلد من طرف السياح، مما يبين بطريقة واضحة بأن هذا الشعار غير مغرور كنس وإنما كصورت في حياة الشعار القوي فإن الطائفة والنظام القوي هما اللذان يعطيان للشعار إشارات تعرف.

2. الشعار الأيقوني (الصورة) :

يشكل الشعار الأيقوني من صورة، يمكن أن تكون رمز مجرد، أو رسم تشخيصي لإنسان أو حيوان... (سحاب، رجل، حصان)، وهناك صور غير رمزية (سهم، مربع، أسرة...)، ويتلسم الشعار الأيقوني إلى ثلاث أنواع:

شعار على شكل تخطيط بيان:

يقدم هذا الشكل عناصر أساسية من عناصر التتويج، شعار

EDF القديم كان مثل سهما.

الشعار القوي الاستعاري :

يركز هذا النوع من الشعار على نقل المعنى وبشكل مختصر من المفروض أن يبرز وظيفة أو إمكانية العلامة، وهكذا فإن شركة التأمين يمكن أن تستعمل عبارة لتبلغ الجماعات وحزام الأمن يبلغ الخطر، والصعرة تبلغ الضميمة.

الشعار والتواصلية الإجماع:

يتم حمار القوي الذي تلعب خطوطه أيضا وظيفة إجماعية Code bear، يبدو أنه يمثل ظاهرة الشكلية والتعبيرية للوجود في الشعار. حقا فالظرفية تعرفنا بالخاص والعام، ونحمل إذن إلى نوعين من التغيير: التفرقة والاندماج في جماعة ما وما هو أنا، وهو أيضا ما انفصاه مع أشخاص آخرين يمتد في نفس الشيء، البصمة هي شيء، نظامه جميعا، كل الناس، وأيضا هي شيء خاص بنا على الإحلال، هي مادة اجتماعية للجماعة، البصمة أو الخطوط في حالة حمار القوي، هي إذن مثال ما، وهو لإظهار خاصية فردية مرتبطة بالانتماء إلى الجماعة، نميل إلى إظهار المعارج ما يعمل بالتدخل، خطوط حمار القوي تجعل مرئية صورة ذات خاصة متداخلة في جماعة، الشعار كله يحمل إشارتها إلى أن يصبح بصمة المنظمة بما أن كل واحد يجب أن يتعرف على نفسه ويشعر أنه ينتمي إلى الجماعة التي يمثلها.

النوع الثاني هو الزمن الأيقوني أو التصويري الذي يركز على علاقة تشابه بين الدال والمثلول أو الدال والرمع. ومثال الشعار لنفهرس، والتصوري هو شعار مركزي الذي يوضح هنا أيضا الرسومات التمهيدية، إذا مثل محاولة للتصميم Jean Widmer في إيفاد رمز بحازي بعيد واحد من العناصر للمرة المركز، والتي هي هندسته المعمارية

إن عمل للمصيط J.Widmer مثل بصفة أكثر تطابقا لمركز الرسومات التمهيدية التي تبين الاختلاف فيما بين الرمز نحو الشكل الأكثر تمهيدا وتطابقه الفني مع الواجهة.

3. الشعار المخطط:

هذا النوع من الشعار منتشر بكثرة، و يجمع ما بين النوعين (الشعار التصويري والشعار اللغوي) ومن الدائمة التحليل، فانه يطرح سؤال تواجد نوعين من الرسائل: الرسالة اللغوية والرسالة الأيكونوغرافية، ومن الممكن إظهار أنواع من علاقات عديدة ما بين هاتين الطريقتين للوصول إلى لغتين: الشعاور والتعاقب والإرساء.

وإن الإشارة الرمزية للبناء على العلاقة الاختيارية ما بين الدال والمثلول، إنه حالة كل الشعارات التي ليست برموز طبيعية، أو أكثر من ذلك الشعارات الشكلية التي ليست لها أي علاقة طبيعية

مع المنظمة لو التوسعة ومهجتها، إن التصاح *Leads* ناتج عن
 وهان بين لاعب التنس ورئيس الفرق الفرنسي.. (١). لقد وحسن
 بعلية من حشد التصاح إذا ما ربحت مقابلة عامة جدا لفرقنا،
 المشهور الأمريكي حافظ على هذه الكنية التي تين عادي الذي
 كنت أهديه في ملاعب التنس، بأن لم أكن لأرحم فريسي، وسيليني
 Robert George رسم لي عذبة طراز على مشرق التي كنت
 أكتبها في الملاعب... " وبهني مصمم، وهكذا أن أول شعار يري
 فوق القياس، هو إشارة رمزية للعلامة، يعني أنه كل لباس يحمل هذا
 الرمز يحمل أيضا خصائص التصاح.

وأخيرا يحدث أحيانا أن الصورة التي يحملها الشعار تعمل إلى
 درجة كبيرة من الشهرة تجعل من التوسعة تقرر التحلي عن الشعار
 القوي، لتحتفظ إلا بالشعار الشكلي نظما حدث في *Shell*
 و *Nike* ، وأن بعض التوسعات التي قلصت من شعارها إلى شعار
 صوري تعود وتطلق اسم التوسعة مع الشعار، وهكذا أن *Nike*
 أمدت سنة 1999، بإدخال اسم العلامة بجانب الرسم الشهير الذي
 كان استلزمات عذبة لرحلة شعار التوسعة.

الفصل الرابع

الصورة والصوت: عناصر التعبير السينمائي

المهيد

تعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإنساني شديدة التأثير على الجمهور للمشاهد فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إنساني يحد الأفلام الصور المتحركة (الكارتون) وهذه الأفلام تعتمد على السيناريو وتقسّم بالطابع الدرامي للرج في عرض الأحداث من خلال حكاية متعاضدة وقد أصبح في مقدور السينما التي كانت تعرض 24 صورة في الثانية أن تخلق لديها وهم الحركة لأن الصور التي ترسم على الشاشة لا تزول طويلاً. إن هذه الخاصية ما يسمى بالثبات الشبكي بالسينما تفرض الفورية وقد دعم التصوير الشمسي هذا الفهم وكانت وثائق اختراع التصوير الشمسي قد قدمت للعالم اختراع من أشهر الاختراعات الحديثة.

السينما و الفيلم

إن السينما هي تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق للخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات وهذا ما يجعل منها نظاماً سينمائياً. أما الفيلم فهو مبدئياً صور لأشياء تتحول إلى لغة إذا شئنا من الدرجة الثانية، بمعنى

لأنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تتألف السينما بالخطب من حيث إنتاجها وبالإحاطة بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي نعبر في ذاتها بإبداع واقع جراً والتي هي ذاتها محنة داخل العمل الإبداعي الفني.

لقد ظهر برنامج عرض الأفلام بواسطة المنظار المتحرك بناء على فكرة " إديسون" الذي قال: «ماضين فكرة المنظار المتحرك من آلة صغرة اسمها الحياة للرجحة وليست التي سوي مثال مصغر عنها، عرضها يظهر الرحلة الجمالية في أفعالهم، وإن الأفلام الأولى أي أفلام المنظار المتحرك انتهت ببدء الأمر بأمانة إلى موضوعات الحياة للرجحة لكنها انتهت إلى خلق التشاهدة السمعية للنسبة وإضافة تحليل الواقع الجمالية، وقد قام بأدوارها منظرون، فاستعملت القوانين والفرضيات وصورت الموسيقى والمشرح.

فهم الأفلام و تقييمها

إن السعي البصري بدأ حينما تقدم الأسوان لوميير (LUMIERE) على استعراض السينما، وبالتالي لم يختلفا بذلك اكتشافا واحدا، بل التين الأول تقني والثاني جمالي، ويبدو أن هذه البداية قد طابت حينها واليوم ليس من السهل إلهام الناس أن السينما تطوي على واقعين مختلفين. إن الاكتشاف الأول الذي

حقله الأعران لومير أي اكتشاف الواقع الأول للسينما إنما هو إمكانية تسجيل الصور التي تعيد إنتاج الواقع والاحتفاظ به ومن ثم به. ومنذ بداية القرن ما فتى هذا الاختراع يضاهي من قدرته الواقعية. فقد أصبحت آلات التصوير (الكاميرات) شيئاً غريباً أخف وزناً كما زادت حساسية أشربة التصوير، ثم صارت قادرة على تصوير اللون، وغداً قصوت هونا للتصوير. وإن تقدم الفيزياء والكيمياء والإلكترونيات، قد ترك أثراً تقنية ضخمة على السينما ولا بد أن تزداد قدراتها على بشكل كبير أيضاً. إن السينما باختصار هي قبل أي شيء رسالة تكتي تدرجها بالأموات القادرة على إعادة إنتاج الواقع المتحرك للسمع واللمس لكنه أي الواقع في السينما لم يبلغ مرحلة أن يكون ولها حساً أو عمداً بفضل عبور وأصوات أضحت شيئاً غريباً أكثر دقة وأعمقاً وخطياً.⁶²

لومير لومير

كان "لومير لومير" أول مصور للحوادث الحياتية وذلك حين صور في حزيران 1859 أعضاء مؤتمر التصوير الشمسي وهم يولون من مركب في "نوفيل سورسون"، فقد عرض عليهم "إزال الفولمرين" بعد 24 ساعة من تصويره وعرض كذلك حوار

⁶² بيرديو ترجمة قسم اللغة الفرنسية، بالصورات، وزارة الثقافة الفرنسية، باريس 1997 ص 11

للعالم الفلكي " جانسن " مع السيد " لافرانج " محافظ مدينة " نورفيل " .

إن التصوير في الهواء الطلق وتصوير المشاهد الفرجية والمفردات الخفية والتحققات السينمائية والفلام الرحلات هي أنواع أساسية أبدعها " لويس لوميير " ومدرسته .

وقد وقع اختيار فن السينما الناشئ كما فعل فلبيلا فن المسرح على موضوع أيام السيد المسيح، وجماعة " لوميير " هم أول من شقوا الطريق لهذا النوع من الأفلام، ومن المرجح أن يكونا " برونو وجورج هانز " هم الفنان أسرحا في باريس في نهاية سنة 1897 مشاهدين حياة أيام السيد المسيح بدءا من بداية عبادة الخروس إلى الصعود .

وفي الواقع أن التطاهرة الخاصة للسينما التمثيلية متصلة بالملحقات المصرية للأسرار القديمة، وما من فيلم يخاصي مع ذلك " الحبة كرايوس " الذي صنع للأطفال الأنطوساكسونيين وفيه تظهر الساحرات يلهطن الحفدة والتصوير للمسحورة والنساء المخدرات الجمال والشعراء الموقنون والدمى الضخمة، في هذا الخليط فروميتسكي كله يلفي مع الحيلالات المصرية التي صنعها " روبيرسون " .

إن تقنيات صناعة الفيديو نتج اليوم كاميرات محمولة ومدمجة compact تسمح بأجراء التسجيل الصوتي واللون وإعادة البث المباشر بتقليل فركاز المخطئية ومع أن نوعية الصورة الفيديو تبقى أقل من نوعية الصورة السينمائية فإن الفلقة العالية للصورة ستطمس هذه الفقرة بدون شك إن تقنيات إعادة الإنتاج والتي أصبحت وسيلة اتصال مفضلة حلت محل الكتابة التي ظلت مهيمنة لا يشاركها أي شيء في هيمنتها حتى وقت قريب، لكن بلوغ السينما هذه التطورات التكنولوجية فقد ظهرت التيمات الحديثة وعدة أنواع من الفهم تظهر أثقلت على الأذهان فأسابت إلى الواقع السينمائي بالعين فكان التعبير¹².

وقبل التطرق إلى هذا المعنى الثاني، علينا أن نذكر كم بطول الزمن الذي انقضى قبل ظهوره. وكم كان يصعب أمر فهم هذا الشيء حتى نحصل للربح السينما نفسه ومن بين الكبار صانعيها فقد كتب مارسيل بائول عام 1933 كان الفيلم القصص عبارة عن فن تقيت الفضائل الإيماني (البايوسمي) ونشره أما الفيلم الناطق فهو فن طباعة للشرح وتكثيف ونشره (مقاتر فلفلي) ديسمبر 1933 واليوم أيضا يرى كريستيان زكر وهو محلل سينمائي معروف ويشير بأنه أكثر إلماما

¹² المرجع نفسه ص 12.

من خوفه لا يفرده في تقليص السينما وإخراجها في سلسلة للتواصل
للإبداع البشري، وإنما في سلسلة التطور التكنولوجي ويصير آخر
ليس في السينما علامات أكيدة على نزوح حقيقي إلى الخلود إلا
على شكل افتراضات من الفنون الأخرى.⁶⁴

إننا نعرف جواب ذلك الحكيم الصين المعزى لدى سواه من
أول قرار يتخذه لو قيل له أن يتسلم زمام السلطة فأجاب هو
(إعادة تعريف الكلمات).

فكلمة سينما هي من تلك الكلمات التي طفا استقادت كثيرا
من تسلط هذا المعوز بقوله كما لو أن الطبيعة كانت تدل على
تفنية الطبع وعلى قبح التطوع في الآن ذاته. إن السينما بمعناها
الحالي أي من حيث كونها موضوع منتج بفضل التقنيات السينمائية
فإنها تطوي بدورها على اثنين مختلفين وهما الرهمان فلتان ميزها
ر. برسون حينما قابل السينما بالسينمائي⁶⁵).

والتمهيط فنزل أن السينما أنتج أفلاما تكمن حل غايتها في ما
هو بين (ظاهر للعيان) خلالات نياغاري قبلة المشاهة مطاردة
شيطانية مشرق صراع بين أبطال داخ... spectacle في هذه السينما
ما يهم هو الترفيه والتحدثون هم الممثلون والنص والقصة والترويح.

⁶⁴ لوبه ميديا، باريس 1988.

⁶⁵ جين-ماري لوميه قسم البحوث السينمائية، بطريرك وزارة الثقافة الفرنسية
السينما تدان، 1997 ص 12.

أما السيمائي فيركز جهده على السرد *narration* لأنه يعرف أن
 قلمهم ليس ما نرويه، إنما الطريقة التي نروي بها. فمن يتكلم ويقول
 الحقيقة ليس للمطرون وليس للمقرورات لأن الأهم هو الشكل
 والصور والأصوات وبنية الخطاب السيمائي. باعتبار إن
 السيمائي يعرف أن شاردان رسام لأنه يتحدث نوعا ما عن أشكال
 من خلال قصته الذي يلتقطه فوق ورود الفواكه والوجود وغيرها.
 يصور أمر هناك السيمائي التي تكون وظيقتها كلها حتى اليوم أسوة
 للقاعدة القليلة التي تعزينا حينما نرى الواقع معروضا في صور
 صارخة بالحقيقة، ولأنهما حينما يكون هذا الواقع ملغلا وهناك
 العنصر الذي هو عبارة عن استخدام وسيلة تقنية لإنتاج الواقع أو
 لمعرضه ليس لغاية إعادة إنتاج الواقع عرضه إنما بهدف استكشاف
 معنى الواقع وبذاته.

دال السيمائي :

في السيمائي يتم الواقع دالا *decontextualized* في السيمائي فإن طريقة
 إظهار الواقع هي التي اتحد معنا في الحياة الأولى تكون السيمائي
 وسيلة تواصل تخضع للتصوير الشخصي أي لتصوير مؤلف الفيلم.
 ها أنت ترى الآن أن الواقع السيمائي الذي يحصل الإنتاج
 السيمائي، ينقسم إلى قسمين كبيرين: قسم الفن السيمائي وقسم
 السيمائي بشكل عام وقد كتب برسون يقول أيضا: وهناك نوعان

من الأقسام تلك التي تستخدم وسائل المسرح مختلفون، إخراج
..... إلخ وتلحاً للكسوة للعرض إعادة الإنتاج وتلك الأقسام التي
تستخدم وسائل التسمية وتلحاً إلى الكسوة من أجل الإبداع⁶⁶.

تشریح الدراما

لذا يلحاً للهدسون بالنظر إلى الدراما دون غيرها من أشكال
الاتصال، ما هي الطبيعة الخفية، الأساسية لشكل الدراما وما الذي
تستطيع الدراما أن تعبر عنه لتفعل من أية وسيلة أخرى للاتصال
الإنساني؟

في اللغة اليونانية كلمة (دراما) تعني بمسألة الحركة. الدراما
حركة محاكية، حركة تقلد أو تمثيل سلوكا إنسانيا/استثناء يضع
حالات متطرفة من الحركة المزدوجة والمطالب الحاسم هو التركيز
على الحركة.

جاء في قاموس أوكسفورد:

(الدراما مقطوعة شربة أو شعبية وضعت لتمثيل على
خشبة المسرح، تروى فيها قصة بواسطة الحوار والحركة

⁶⁶ - هودسون، قصة القسم الثاني، الحياة الاجتماعية، بطريرك-بولار 1993، مؤسسة الحياة
التي تم إصدارها في 1997 من 12.

ومصاحبة الإكمام والري والشطر كما في الحياة الحقيقية وتسمى بالمرسجة).

فمثلا يمكن النظر إلى الدراما كمظهر لفكرة التمثيل : الأطفال الذين يلعبون لعبة الأم والأب أو رعاة البقر والمخرد يرثون عرضا دراميا يعني ما لو يمكن النظر إلى الدراما كمظهر لإحدى الحاجات الإنسانية الاجتماعية الكبرى أي الطموح: الرفعات القبلية، والشعر النبيلة، ومسابقات التولة الكبرى كلها تحتوي على عناصر درامية قوية⁶⁷. ربما يجب الاقتراب أكثر من تعريف الدراما من الزاوية التالية، لا توجد دراما بلا ممثلين سواء حضروا بلصميم ودعمهم أو عرضوا كظلام على الشاشة لو كانوا من الدمى، لعل عبارة (قصة مثله) تعبر تعريفا مختصرا وبلغا للدراما، باستثناء الدراما الوثائقية التي تشرح واقعا ممثلا وربما لو قلنا أنما شكل في قائم على الحركة الميكانيكية⁶⁸.

لقد أصبحت الدراما بوصفها تقنية اتصال بين البشر مرحلة تطور جديدة تنسم بأهمية معاشنة حقلية في عصر وصفه الناقد الأكراني العظيم فالتر بنجامين: «عصر ترقى الأعمال الفنية بتقنيات جديدة»

⁶⁷ مؤلف كتاب الرجة الفنية سألني عن معنى الدراما في القرون العشرة و القرون حتى الآن هذا
1977م.

⁶⁸ مؤلف كتاب الرجة الفنية سألني عن معنى الدراما في القرون العشرة و القرون حتى الآن هذا
1977م.

لقد أصبحت الدراما من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية إحدى أقوى وسائل الاتصال بين البشر، بل أكثر قوة من الكلمة المكتوبة⁶⁹.

في الدراما وقوة تأثيرها كشكل فني مكث، وذلك في المقابلة للحصول على اللغة والفن الكلاسيك من — من أساسي أن تفهم ما يمكن لهذا الشكل الفني الخاص بنقد أن يساهم به في الفكر العام لأحداث التعبير وأيضا بمن للتفكير بغرض التطور⁷⁰.

إذا كنا في مجال الترفيه نتعامل مع قدرة الأصوات على جعلنا نعيد على تقنيات الاتصالات الإنسانية وإذا كنا نستطيع في فن الصورة والصوت أن نكتشف الإمكانيات التصويرية لترتيب للوقت والكتب المحررة في الفراغ وإذا كان الأدب معنا بطرق معالجة والتعاطف مع اللغة والتصورات وإذا كان الأدب والرسم معيان كلها بعلاقة وتبادل التأثير بين الأكون والأشكال والتراكيب على سطح مهاد لما هو إن مجال الدراما الخاص بلغة مثلا لنقل حادثة ما بدل أن نقصها كتصكيبة⁷¹.

⁶⁹ المرجع نفسه ص 12.

⁷⁰ في: عبد البروكيل، ترجمة أمينة بوس: أفلام العالم في الأفلام والتلفزيون، الدار البيضاء: المؤسسة العامة للتعليم، بيروت: منشور، ط 1، 2002، ص 64.

⁷¹ المرجع نفسه ص 64.

أنواع التحليل وتقنياته

يقضي تحليل الفيلم السينمائي أكثر من جانب فني، فبالإضافة السينمائي الجالس في القلاص في حالة سلبية مؤكدة، فهو يمر عليه كمية عامة من المعلومات الحسية والمعرفية والعاطفية، إذا شاهد الفيلم نفسه عدة مرات، يستطيع أن يصل إلى استظهار بعض التفاصيل بصورة أكثر أمالة وإلى استعادة للتأطير الرئيسية من البرنامج السردى دون كثير من الأسطوانات، لتتسرع وأنه يمكن تربية العين والأذن وجعلهما أدق في ممارسة العملية الفنية.

فيجب إذن رؤية الأفلام التي يراد تحليلها وإعادة رؤيتها ذلك أن هدف التحليل مهما كانت المقاربة المختارة هو إنتاج نوع من النموذج.

الفيلم كوحدة منهجية والفيلم كوحدة تحليلي، فقد ميز نوري كوتارل بين (الفيلم القصوى) و(الفيلم العرضي).

وسوف نعدد الآن أهم المصطلحات هذه الأدوات ولكننا نريد قبل ذلك أن نعرف علاقة التحليل بالفيلم نفسه. إن تحليل الفيلم يقاسم مع تحليل التصوير الأدبي واللوحات الفنية والمسرحيات والأعمال الموسيقية. فإن معظم الفنانين يعملون في معظم الوقت على نسخ متفاوتة في نوعيتها من الجيدة إلى أقل راحة⁷².

⁷² جون. دانيال مازي في ترجمة بطون حمدي. تحليل الأفلام والصورات، وزارة الثقافة المصرية، طبعة الثانية، 1999، ص 85.

ينبغي لنا أولاً أن نشرح ما نعني بكلمة أدوات فليسها فسماتها التقنية توحي فعلاً على ما يبدو بأن تحليل الأفلام عملية تقنية بحتة أو أنه على الأقل يستلزم إجراءات موضوعية قابلة للوصف موضوعياً وهذه رؤية مثالية بعض الشيء لتحليل الفيلم.

إن استعمال بعض الشائع ودرجة تداولها في التحليل والتأريخ، يجعل من الدرس الإعلام أكثر بالفنون والعلوم التي تتورق في تلك السينما. فليست هناك كما سبق وقلنا منهج عمومي خاص بتحليل الأفلام والأمر نفسه ينطبق على عامة الأفلام⁷³.

يستعمل تحليل الأفلام ثلاثة نماذج كبرى من الأدوات:

— أدوات وصفية (الرسالة)

— أدوات إشاعية (الدعاية)

— أدوات وثائقية (الدعاية)

مكونات ومميزات الخطاب السينمائي (الفيلم):

التركيب السينمائي (المونتاج): قد انحرف بمصر الفن

السينمائي في تقنية التركيب وذلك ما دفع عنه المخرج الروسي " إيرنشتاين " مؤسساً لقواعد سينما المونتاج، مؤكداً على جعلها حيث قال: " فن السينما ذلك يعني قبل كل شيء المونتاج " .

⁷³ تومون - ميشال، تاريخ أوجمة الفنون بجمعي، تطلق الطاقم منشورات، وزارة الثقافة الفرنسية
الطبعة الثانية، منشور 1999 من 1989

فذلك لا يعني أننا مصاطفون مع نظريات " إيزنشتاين " وأما نفس التركيب السينمائي فالن كل الخصائص والوسائل السينمائية الأخرى التي من شأنها المساهمة في تأسيس قيمة السينما وأبعادها قدالية، وإنما نلفت انتباه القارئ إلى الأهمية القصوى التي تتميز بها التوتاج في السينما وموهبة المخرج السينمائي هي أن يعرف كيف يشرح حدث إلى صور جزئية ليحد بعد ذلك الذي يجعل السينما فناً يميزها عن إعادة إنتاج بسيط للحياة.

لهذا خصائص سينمائية لها قائلتها في تكوين الخطاب الفيلمي والحوكمة إلى حقول سينمائية مثل الصورة خاصة بمشطورها الزلوي وديكورها وأداء الممثلين وموقعهم داخل إطار الصورة والإضاءة وزوايا النظر والصوت والميزة الأساسية الخالصة من جميع الشواهد، الفنون الأخرى تبقى هي التوتاج وأبعده دائماً في صميم سينمائية الفيلم لذلك فإنه عنصر جوهري مسؤل على جعل السينما لغة أو نظاماً لسانياً خاصاً بمعدات لسانية معينة.

السردية الفيلمية: القصة السينمائية تتحقق فضلاً عن الصور لتحركة أي فصل تلك الحركة التي يوحها بها التوتاج بين اللقطة والأخرى، ويجب أن نبين الفرق بين السردية القصية (المروقة) والسردية الفيلمية (القصورية) وذلك توضحاً أكثر لخصوصية وطبيعة السرد في السينما.

لنمصرح الروسي " لندري لركو فسكي " سنة 1979 حيث
 مشهد من فيلم للفناني تصور الكاسوا حركة من الماء وقد أخذت
 نقاط النظر تظهر فوقها منوة دوائر مبطونة وراء الحركة هناك ثلاث
 رجال عاكسين بلا حركة وثيق الكاسوا في مكانها لفترة ينمض
 من خلالها حجم للطر وتعاود الحركة استجابتها السابق مع الطبيعة.
 طور أرودا لفريل هذا المشهد السينمائي إلى نسقية نصية أي نص
 مسرحي أو روائي.

هل تبنى طبيعة السردية ؟ فخطير إلى نسقية مركبة، جملة تعبر
 عن الحركة وأخرى عن الرجال الثلاثة، وجهة تصف للطر،
 فالسردية القوية تكلف كثرا من الجمل.

لذلك يمكن اللغة القيلم بالنقطة واحدة دون انتقال أو تركيب أن
 لسرد لنا متشابه وهذا تكمن عبقرية السرد في السينما، لذلك يمكن
 اللغة السينمائية أن تقدم لنا سردية من دون اعتمادها على اللواتج.

إلى أي مدى يمكن اعتبار تقنية اللواتج فعالة في تحقيق سردية
 لخطاب الفيلمي ؟

مسألة تقطيع النص وتقسيمه. تصور أحد أهم المسائل في بناء
 العمل السردية، ولكن هذا لا يجعل السردية مبنية بالضرورة على
 التوليف والتأليف بين لقطتين أو خطتين، ويمكن أن توجد السردية
 في اللقطة الواحدة، ولذلك يمكن القول أن اللقطة الواحدة كذلك
 لتوز على خطتين منفصلتين أو أكثر وما يجب إدراكه أن هذا

الاتصال هو مرئي، إن التأليف بين لقطتين منفصلتين هو الذي يخلق المونتاج العادي في السينما وهو الذي يخلق السردية الأصلية والحقيقة للمصطاب السينمائي.

لذلك فالسردية الفيلمية ظاهرة سينمائية (لغوية) يشارك فيها المونتاج مشاركة فعالة، والسينما تركيب لالتفاعلين سرديين، الأول بصوري (فرسم للتحرك)، والثاني كلامي، يكمن للكلمة أن تنحو منحى الصور فتصبح لها وظيفة سرورية مثلاً تكبير الأحرف للطبوعة على الشاشة تعطي دلالة قوة وروعة الصوت.

ولكني أخصص على سردية فنية باعثة على الجمال لابد أن يكون التمازج بين اللقطات هو متجانسة كأن يكون بين لقطة كبيرة ولقطة بانورامية أو بين لقطة كبيرة لوحة شخصية سينمائية وبين لقطة تصور قطعاً جلياً فوق فرمد بيت قديم.

سيمبالية الإضاءة والإعتماد:

للإضاءة بعلاقتها مع الإعتماد دور كبير في توجيه الصورة السينمائية إلى دلالة محددة، ولما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في الترخ السينما هو إثارة معاني الحروف وعواطف الرعب ودلالة الإلقاء الفردي الطواف إلى إشعار الأسر بالخطر والقلق.

فالإضاءة وهي عنصر مكون للصورة السينمائية تساهم في إنتاج دلالة الرعب، فعندما نلأن الإضاءة الرئيسية للوحة من أسفل يبدو

أكثر دراسة للإضاءة تؤدي دلالة الرعب أو دلالات أخرى هي الإضاءة النظام والتي تضع للتصرف والتدخل الفكري الشظم من قبل المخرج أو المصور السينمائي مثلا التصرف في الإضاءة وجعلها ملاحظة يخلق حواً تلقاً وعيلاً. حيث أن الأضواء الباعثة للضوءات المحيطية انتشارها تخلق في ذهن المخرج الشعور بالخوف.

مثلا في مشهد بسيط بحجرة نوم ولد فيها طفل مريض ترقبه أمه في بقعة لينة، فإذا أخيه هذا المشهد إضاءة خافتة فإليك نشر حالاً أن الطفل مصاب بمرض خطير، أما إذا أضيت إضاءة أكثر إشراقاً فإليك نفس أن الأميرة قد مرت وأن الطفل سيشفى قريباً.

سينمائية حركة وموقع الكاميرا:

إن لحركة الكاميرا ومواقعها التصويرية وزوايا تصويرها دوراً مهماً وفعالاً في تشكيل وبناء وتوجيه دلالة الصورة السينمائية فتحدد التصوير الثعني مثلا تصوير شخصية مهمة في حالة نزول من الدرج فهنا تصوير يساعد في تعظيم وإظهار القيمة التي تحتلها هذه الشخصية.

وأيضاً كذلك التصوير الثنائي مثلا وضع الكاميرا من الأعلى في بيت صغير لمائة مكونة من عشرة أفراد يعطون من حال القوس والفقر فيها وضع الكاميرا يرحي بالاحترار والفرح. تصوير ميل الإطار مثلا تصوير فتاة في حالة إغماء.

مثال عن حركة الكاميرا في فيلم " الشعب " هناك مشهد للعبة
 قاعرة بصورة عين الكاميرا بحركة من طرف اللوحة إلى طرفها
 الأمر إنها حركة مستقيمة وهي نقطة واحدة تمتد مشكلة عدد من
 النقاط والصور عارضة مختلف أنواع الأطباق.

نما أعطى للصورة دلالة إثارة الشهية وثبتت هذه النقطة كيف أن
 الحركة المستقيمة للكاميرا أصبحت مكوناتها بصورة سينمائية حيث
 ساهمت في إنتاج دلالة الشهية وكأن الكاميرا وهي تعرض لنا
 الأطباق في حركة واحدة أرادت أن تقول ما تشهي هذه الأطباق.

يمكن أن نقول بصورة عامة أن الجانب الأساسي من العناصر
 للوصوفة بصورة شائعة في تحليل أي فيلم هو عناصر السرد
 والإخراج وبعض خصائص الصورة وأنه من الثابت أن نصايف
 أرمافا منتظمة للشرط الصوتي لفيلم فسوف تتوقف إذن عند هذه
 الأموات التي نصايفها بأعلى درجات التكرار.²⁴

²⁴ المرجع نفسه ص 87.

الفصل الخامس

منهجية تحليل الرسائل البصرية

منهجية تحليل الرسائل البصرية

إن افتراض منهجية متكاملة لتحليل الرسائل البصرية المتاحة تبدو معقدة وصعبة، وعلى القارئ أن يكون مهوياً بدراسة من الأدوات الإحصائية التي تمكنه من اكتشاف عيوبا الصورة، لأن شروط إحصاء وتكوين واستقبال هذه الرسائل تشترك معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والفنسي. قلنا نجد مشابهة الصورة الفوتوغرافية من خلال المقاربة السيميولوجية الحديثة⁷⁵، هي ليست حردا لنموذج النظرية بل عليها أن تبحث من للدلالات الإحصائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات، وهذا ما يسميه بارت *Semiotic* "الأسطورة". وهي عند ألبا جيل بين السلطة للتحكم في الصورة لأن لها بعض مفسرين: القريري و تضمين، وإذا كانت قلقة نتاج تواضع جماعي فهناك أيضا لغة الصورة متواضع عليها تشمل على علامات وفروقات ودلالات لها جذور في

⁷⁵ نجد من المؤلفين ترجمة وتقديم لسيورويلا، موبيا، براغ الصرح ترجمة موهيولة مطبوع في بيروت 1997، ص 26.

العلاقات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة. تصبح القراءة انطلاقاً من مستوى إلى آخر، أي من نسق إلى نسق آخر، وداعهما من العلامة كمنع إلى العلامة كشكل، ومن ثم إلى التداول كمنهيم وهكذا فذلك وإن الأحداث التي وقعت في 11 سبتمبر 2001 في نيويورك أحدثت بحث الصورة والحديث معاً من جديد الصورة استهلكت الحديث بالمتخصص لم عرضه للاستهلاك، الفيلز برجي التجارة فعلية WORD TRADE CENTER غير قابل للتصور، لكن هذا لا يكفي من أجل الحديث على حدث واقعي من حيث تكون وحالية الإحتفاء في الأول، وحالية وتأثير الصورة لاحقاً، حيث يقوم الإعلام بدور الدعاية، ويتم توجيه الرأي العام باستقارة الحساسية الجمالية العقلية⁷⁶ وتغمر أكو ثورة للمعلومات عبر شبكات نقل الكو في الصور البصرية ومن الأمثلة على ذلك صورة سيارتي الاتجار العراقي، وأن العمليات التكوينية للصور لا تخرج في جعلها معاً يلي:

— الإخبار من الواقع المنظور.

— استخدام العناصر للشبكة للصورة.

— تركيبها في نسق منظم يتبع دلالة ما. من هنا نستطيع التقدم

بتعريف للصورة من الوجهة السيميولوجية: باعتبارها علامة ذاتة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية:

⁷⁶ «سلاح العقل» لرابطة الصور والمصور الفرنسيان: الفريدو ألفيرا (1997) ص 33.

مادة التعبير وهي الألوان والخطوط والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأدائها الدلالية للمشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى.⁷⁷

وقد اعتمد "رولان بارت" بصفة خاصة بالصورة الإشهارية ولكن اعتمد أيضا بالأنساق الدلالية غير اللسانية في تحليله السيميولوجي، وخاصة في بحثه (بلاتة الصورة)، يرى: أن للصورة ثلاث رسائل⁷⁸:

— رسالة لغوية. Le message linguistique

— الصورة الظرفية L'image dénotée

— بلاتة الصورة Rhétorique de l'image

وقد ورد في هذا المقام عدة شبكات لتحليل الصورة الثانية يكتب من الشطرين المعاصرين وعلى رأسهم "كوران جونغور" في كتابه "نظر كيف نقيم تحليل الصورة"⁷⁹ والمعلقان "بيرونات

⁷⁷ المرجع نفسه ص 7

⁷⁸ Roland Barthes, L'obvie et l'obtus: essais critiques III ed : du seuil, 1982, p

⁷⁹ Laurent Jurgenson, voir comment analyser les images, Paris, Editions découverte, 1994.

وتكون كيميائي كتاجها "دلالة الصورة"⁸⁰. وإن ابتكار منهجية تحليل الصورة عند هؤلاء العلماء تقوم على ثلاثة عناصر أساسية⁸¹:

- وصف الرسالة
- مقارنة إيكونولوجية⁸²
- مقارنة سيميولوجية

وعلى ضوء هذه الدراسات المختلفة، ارتأينا اقتراح طريقة تتبع فيها منهجية شاملة، تساعد التحليل السيميائي والتفقد التشكيلي والدراس الأكاديمي وغيرهم على فهم والتحليل الصورة الثابتة، من خلال مجموعة من العناصر والمعايير الأساسية التي تساعد على فهم حياة العلامات والدلائل في كيف الحياة الاجتماعية، وعلى فهم القوانين للثابتة والخطية التي نكتمها. وإن الرسالة البصرية الثابتة تتوزع حسب أسسها التشكيلية، فهي تحتوي على مجموعة من القراءات المتفاعلة من خلال الفصل بين مختلفة من شكل ولون وعط وتأطير وهي عدة أنواع:

• الصورة القنوتوغرافية

⁸⁰ Bernard Berard, *Champs psychosociaux Sémiotiques de l'image*, Paris, Éditions du Sygne, 1996, P24

⁸¹ عبد الله تقي القوي الشكل ومصور الأبطال وبصورتها الاتصال في الفن التشكيلي المتغير بطريقة القبول وعمران منذ 2003 ميلاد.

⁸² **إيكونوغرافيا** : أيها الدراسة كل ما يتعلق الشخصية - دراسة كل ما يتعلق حياة إيكونوغرافيا : توضيح للعناصر القوي في الرسم - توضيح للعناصر القوي في القصة - إيكونوغرافيا - شرح القوي.

■ الرسالة (نوعها):

- عنوان الرسالة .
- تاريخ الرسالة وظروف إنتاجها.
- شكل الرسالة ونوعها/صورة خواتمها/ختمها، لوحة
ختمها/لافتة إخبارية أو كارت بكتشي.
- حصرها (حاصلها، قياساتها، وحالاتها)

■ محاور الرسالة:

- ما هو العنوان؟ وما علاقته بمضمون الصورة؟.
- إحصاء العناصر للقيمة .
- ما هي ألصق السنن والرموز لهذه الرسالة؟.
- عند الألوان والمساحات للهيئة .
- الأقسام والتركيبات.
- التنظيم الأيقوني وأهم الخطوط الرئيسية .
- ما هي مجموعة المحاور؟ وما هو للمعن الأول؟.

2- مقارنة إسقية:

- التسلسل من الأعلى (الرسالة البصرية):
 - ما هي للرسالة الفنية التي تنتمي إليها هذه الرسالة؟ وما هي أهم تقنياتها وإساليبها ومكوناتها الفنية؟
 - من أكثرها وما علاقتها بمبدأ المصمم للعاصر؟
- التسلسل من الأسفل (الدعامة):
 - هل عرفت هذه الرسالة البصرية انتشارا وقت إنجازها؟ أم لا؟ بأي بعد ذلك.
 - ما هي العناوين والشهادات التي بين أيدينا لشكل هذه الرسالة لتسلط صو تاريخ إنجازها؟

3- مقارنة إيكولوجية:

- المجال الثقافي والاجتماعي:
 - هوية الرسالة الفنية.
 - معرفة الأماكن.
 - السنين للوضعية.
 - القديسة وتأثيراتها.

- فلسفنة التضمينية.

• مجال الإبداع الجمالي في الرسالة:

- سبن الأشكال.

- سبن الألوان.

- فلسفنة التشكيلية.

4- القارئة السيميولوجية:

• مجال البلاغة الرمزية في الرسالة:

- العلامات البصرية التشكيلية.

- العلامات البصرية الأيقونية أو حوافرها الباعثة.

- العلامات البصرية المعقدة.

- العلامات الحزوية أو اللاكفة بين العلف العلامات.

ونستطع أن نقسمها من أول النظر إلى آخره، أو من اليسار إلى اليمين.

- دراسة وصفية لختلف التصورات التشكيلية

للموضوع، ودراسة كل ما يحفل بهذا أو عكسها.

• الملحق التفريري الأول والملحق التضميني الثاني:

- هل منتج الرسالة اقترح تقسوا ومعنى بخلاف العنوان

الأصلي للرسالة أو لمحتلها التفريري؟، ما هي تقسوات

الرسالة البصرية التراسمة مع إنتاجها؟ وما هي؟

-ما هي التقسوات اللائقة للرسالة ؟

• حوصلة وتليم شخصي:

من خلال العناصر الاسمية التي استعملتها من وصف

الرسالة في البند الأول ومقاربة النسق والإحصاء وجميع

الشروح المتعلقة

- ما هي الحوصلة العامة التي نستنتجها من ذلك؟.

- كيف نقرأ الآن لهذه الرسالة البصرية؟.

- ما هي التقييمات الناتجة الخاصة بنوعها الشخصي؟.

الباب الثالث

تحليل الرسالة البصرية

الفصل الأول : الصورة الفوتوغرافية

الفصل الثاني : اللوحة الفنية والكاريكاتير

الفصل الثالث : اللوحة الإشهارية

الفصل الرابع : تحليل الرسالة السمعية البصرية : مثال الفيلم

الفصل الأول

الصورة التصويرية .

1. التحليل السيميولوجي لصورة سقوط بغداد:



○ وصف الرسالة¹

المُرسل: القناة الأمريكية CNN

الرسالة:

— عنوان الرسالة: سقوط بغداد

— تاريخ الرسالة و ظروف إنتاجها: التقطت هذه الصورة أثناء سقوط بغداد ووصول الغازير إلى المدينة بتاريخ 9 أبريل 2003، وعرضت على لقطات شاشات القنوات الفضائية والتلفزيونية

¹ غير ج. دافني، الصورة القوية وجمعة قناة الصورة مقربة، ميديا، مجلة للدراسات العربية، ص 11، سنة 2004. عند بعض المصادر لقطات تلفزيونية للصورة الإشهارية صدام أو حوران، شبكة أيام 15 أبريل 2003، بقية الصور الإشهارية والصورة الإشهارية من 2003.

العملية، وكلها على صفحات الجرائد والمجلات، وصفحات الانترنت وتحتو من أهم الصور التي عرضت دلالة قوية على سقوط بغداد العاصمة العراقية².

— نوع الرسالة: صورة فوتوغرافية ذا بعد سياسي.

محاور الرسالة: تنظيم الأيقون (الصورة):

عبارة عن إطار شكل مربع أبيض مساحته (15.6X17.5) سم² تحمل الصورة أربع مشاهد، للشهد الأولى: جندي أمريكي يره العسكري ينظر إلى التمثال، الشهد الثاني، قتال (صدام حسين) وهو في حالة السقوط مربوط بحبل استعمل لسجبه من الرأس، الشهد الثالث، الأشخاص للجمهوريين أمام التمثال من لغات الجميع العراقي، ملابس مختلفة و متنوعة، للشهد الرابع، للمسجد وتعالى مجموعة من أشجار البعل. وكل هذه العناصر هي جزء من مساحة الترموز التي تتوسط بغداد³.

أحمد طه الذي نشر مقالاً رسوم التمثال ومصوراتجبة الاتصال في الفن التشايفي المتخصص مطبوعة الكتاب، بغداد سنة 2003، ص 104

¹ أبرز هذه التي المنشورة القوية وعبارة لغة الصورة عابرة. ميجوراجية للإعلام العربي العربي. مجلة المشرق الإسلامية العدد 11 سنة 2004. حد فاضل المثلث العربي والمشرق الإسلامية، صدر في حراريفسند أيار 15 أو 16 نيسان 2003. بكافة الطرم الإنسانية والمشرق الإسلامية، 2001.

أسوء المواقف لتبرير احتلال العراق، ويمكن أن نذكر في هذا السياق أن قناة CNN القناة الوحيدة التي اقترحت بتغطية حرب الخليج الأولى والثانية. لذلك فإن هدفها من حيث بث هذه الصورة هو إقناع الرأي العام العالمي بشروعية الحرب، وترتيب العراقيين أنفسهم بالوجود الأمريكي.⁵

ب- التسليح من الأسفل:

• البث: تم بث ونشر هذه الصورة في فترة الطغاة، أي أثناء نهاية النصف الجوي على بغداد واحتلال العراق، و دخول أول قوات التحالف إلى بغداد بعد أن تمكنت من اجتياز جسر الجمهورية، بحيث نشرت هذه الصورة على مختلف صفحات الجرائد، وبثت على شاشات القنوات التلفزيونية العالمية، وكذا صفحات الإنترنت، إلى جانب صور أخرى كانت تروى بشكل متتابع.

• التأثير: تمثل تأثيرات هذه الصورة في الصفحة التي أعدها على مستوى الشارع العربي، الذي لم يهتم مواقف العراقيين

⁵ انظر: د. فاطمة المنصور القرية وجينا كوك الصورة العراقية: سيولوجية لإعلام عربي عربي، مجلة المنصور الإسلامية العدد 1 لسنة 2004، د. فاطمة المنصور القرية، المنصور الإسلامية، العدد 1 لسنة 2004، د. فاطمة المنصور القرية، المنصور الإسلامية، العدد 1 لسنة 2004، د. فاطمة المنصور القرية، المنصور الإسلامية، العدد 1 لسنة 2004.

الذين ساءلوا في إسقاط قتال صدام حسين، وكذا في التشكيك في مصداقية هذه الصورة من طرف المحللين السياسيين والإعلاميين الذين لم يتوانوا في إلقاء آرائهم للشككة في مضمون الرسالة من خلال المحصر والبرامج التحليلية، والتعليق على أصلها وسائل الإعلام العربية بصفة خاصة. أما فيما يخص وسائل الإعلام الغربية فزادت لها دليلا على مواقفها العنصرية على الاحتلال الأمريكي وتخليصهم من الديكتاتورية، إلا القليل من هذه الوسائل التي أبدت انتقادا⁶.

3. مقارنة إيكولوجية :

• المجال الثقافي والاجتماعي⁷:

- هوية الرسالة الفنية :

إن هوية هذه الرسالة هي كما ذكرنا سابقا، تنتمي إلى الصورة الفوتوغرافية اللونية، وقوة الصورة تتضح جليا في العناصر التي خلفها كالتشال والسجد والجسور المنقر، فالعصر الأول والثاني يمكنان الدلالة الفنية لمخطط الصورة ونابريها وذلك لما كانا

⁶ انظر: محمد الطائي، الصورة الفنية، وجهة ثقافية لصورة مطوية، مطبوعا: سوريا، 2004، ص 204. انظر أيضا: الطائي، الصورة الفنية، مطبوعا: سوريا، 2004، ص 204. انظر أيضا: الطائي، الصورة الفنية، مطبوعا: سوريا، 2004، ص 204. انظر أيضا: الطائي، الصورة الفنية، مطبوعا: سوريا، 2004، ص 204.

⁷ Laurent perroux, « comment comprendre analyser les images », Paris, Edition, d'expansion, 1994.

بمقتله هذين المصيرين (التمثال والمسجد) والحالة التي آل إليها،
وهنا يتضح تأييد الدين الإسلامي وذلك باستحضار المسجد في
القصيدة³.

عرف العراق حربين متتاليتين حرب الخليج الأولى، وحرب الخليج
الثانية، من طرف الولايات المتحدة الأمريكية بسبب الموقف
السياسي المتناقض بين البلدين، وكفها سياسة الهيمنة والسيطرة التي
اتبعتها الولايات المتحدة الأمريكية في العالم بعد نهاية الحرب
الباردة، وسقوط حائط برلين وزوال الثنائية القطبية. كما عرف
العراق حصاراً اقتصادياً جاثراً، فرضته عليه الولايات المتحدة
الأمريكية وبريطانيا دام أكثر من 12 سنة، نال الشعب العراقي على
إثره الويلات، حيث انتشرت الأمراض عديمة، وصعب السيطرة
عليها بسبب نقص الأدوية، وسوء التغذية عند الأطفال، ومنها
السرطان بسبب الأسلحة البيولوجية التي استخدمتها الولايات
المتحدة الأمريكية في نصف مختلف المناطق العراقية. ورغم هذا كله،
ظلت الولايات المتحدة الأمريكية مصرة على شن الحرب ضد
العراق، ورفع ورقة احتلال العراق لأسلحة الدمار الشامل، خاصة
بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 أين صيغت بعض التبرير للقرار،

³ «ملاحق لفنونة القصيدة ومصدر القوافي والصور الشعرية»، القاهرة: ط1
1997م.

ومنها العراق في حالة غزو الشرق،⁸ ومنها لمرفأ الفزعرمة ضد الإرهاب، باحتلال أفغانستان ثم العراق، ومن الواضح من خلال شهادة ريتشارد كلارك ثلثة وثلاثة والتفصلة في كتابه "خذ كل الأعداء" أن قرار غزو العراق كان موجوداً قبل أحداث 11 سبتمبر 2001، وأن تلك الأحداث قدمت مسوغاً مهماً كانت الإدارة الأمريكية في نفس الحاجة إليه لتبرير ما لا مورد له وتسويغ غزو التمساح، أما الحديث عن أسلحة الدمار الشامل العراقية سوريا صاحبه من تاليس وتليس- فهو جزء من تسويغ الحرب سياسياً وإنتاجها عسكرياً.⁹

ولقد ورد مقطع من كلام الرئيس بوش في نفس الكتاب "خذ كل الأعداء"، وهو من تأليف ريتشارد كلارك مستشار الرئيس بوش السابق لمحاربة الإرهاب. ولقد استقال كلارك من منصبه مطلع العام لتصرع احتجاجاً على سياسات رئيسه، وكشف في كتابه جوانب مهمة من التصور لحرب العراق والنواهج من وراءها، والتليس الذي صاحب التمساح كله، فيقول: (... لا يعني ما يقوله خبراء القانون الدولي، فمن مستغرب بعض الناس على مؤامراتهم مهما تكن النتيجة¹⁰)، هكذا قال الرئيس الأمريكي جورج بوش حينما

⁸ غزو العراق، بن فطاح وهاكين

http://elgawera.net/ta-depib-faq_your_appropriation

تحدث وزير دفاعه عن انتقام أموكا لخصومات 11 سبتمبر 2001 من وجهة نظر القانون الدولي. ويبدو أن العراقيين كانوا على رأس من أراد الرئيس الأموكي "ضربهم على اللوحة" رغم انتقام أي أكلة على تورطهم في الخصومات، أو استلاكهم لأسلحة القنصل الشامل¹⁰. ولا يملك أحد في أن السيطرة المثالية التي تلوسها أموكا هي النظم الرئيس اليوم للعالم، فهي التي تنتج العقيدة أو الرقابة للوحدة له، وهذه الرقابة هي اليوم بامتياز البيروقراطية التي تأسس لعلاقات الترتيب بين الكتل والأسم والبدول والشعوب والقوميات¹¹.

وقد استخدم الرئيس الأمريكي جورج بوش تعبير "الحرب الصليبية" في وصف حربه على "الإرهاب" عبر العالم بما في ذلك في العراق وأفغانستان، وكان بوش قد تعرض بسبب إشارة مماثلة في أقطاب أحداث 11 سبتمبر 2001 لاتصفادات خاطئة في أرجاء العالم الإسلامي وبقية العالم. وفي ذلك الحين، قال بوش في تصريح للصحافيين: "هذه الحرب الصليبية، ضد الحرب على الإرهاب، سوف تستغرق وقتاً" وعندما تعرض بوش للاتصفادات الخاطئة قال البيت الأبيض إن بوش "يأسف" لأنه استخدم تعبير "الحرب الصليبية"¹². بيد أن مستورين في الإدارة الأمريكية اعترفوا بأن بوش

¹⁰ المرجع نفسه ص 103.

¹¹ "الجمهورية الأمريكية للشرق الأوسط" <http://www.usaonline.com>

¹² "بوش يندد بـ"الحرب الصليبية" رغبة في إلقاء الضوء على حقيقة جديدة: جمهورية العراق هي التي تأسست في سنة 2003، بعد فشل المجلس العالي العراقي المنتخب

استخدم أمراً هذا التصور للمرة الثانية. ووردت الإشارة الجديدة إلى "حرب صليبية" في خطاب لإدارة حملة يوش - تشين الاقتصادية عن فونانج السياسي للرئيس الأمريكي ونائبه¹³.

■ مجال الإبداع الجماعي في الرسالة:

- سنن الأشكال والألوان:

يمكن تقسيم الصورة بخط عمودي واحد بقسمها إلى قسمين جزء الأسر يخاض بالتمتلك الجمهور والمساعد وجزء الأيمن يخاض بالتمتلك الأمريكي. وتحتل الوحدة الجمالية باستخدام الألوان وتربطها بحيث يساعد هذا الاستخدام والترابط في قراءة واضحة للصورة وهذا ما ستعرفه بعد دراسة الألوان في هذه الصورة¹⁴.

- سنن التشكيلية

إن التكوين البعيد هو الذي لا يشد العين من خلال توازن العلاقات التي تخربها الصورة الفوتوغرافية، وتكامل معانيها حتى تصل إلى العين النهائي والتقصود لتحقيقه من وراء هذه الرسالة، ولكني تعرف على أهمية التكوين، وإن كان جدياً لم

¹³ استشهدت مصادر لم جوي بـ 15 أيار 2003 بملفها التاريخ الإعلامي والمصدر: <http://www.foxnews.com>

¹⁴ يوش - تشين الاقتصادية والعرب الصليبية، <http://www.foxnews.com>

لا في هذه الصورة. ستدرس مختلف السنن التشكيلية التي جاءت على النحو التالي¹⁵.

- 1- الجندي الأمريكي (الفرجين) 2- قتال صدام حسين وهو في حالة القنوط 3- الأشخاص للجمهورين أمام القتال 4- للسعد.

بعد تقسيم الصورة إلى أربع أسطر يتبين لنا أن الصور وضع رموز مثلًا :- في أربع نقاط وهي الجندي الأمريكي، والقتال، والأشخاص للجمهورين، والسعد.

إن تشكيل الصورة بكل ما تحمله من أشكال معبرة عن المعنى الذي أراد المصور إيصاله للمتلقي، وملاحظة الصورة من اليسار إلى اليمين يبرز لنا الترتيب الذي يقصده المصور حيث يظهر لنا الجندي الأمريكي، ثم قتال صدام حسين وهو يسقط والأشخاص للجمهورين أمام القتال ثم للسعد، بمعنى أن هذا التشكيل يوصي لنا معنى هو تمكن قوات الاحتلال من دخول العراق و إسقاط نظامه باستخدام قوة من شعبه والقنوس على كراته ومقدساته¹⁶.

¹⁴ بعد انه زلزال في العراق، شاول وسور الأطفال وميمون حياة الاتصال في الفن التشكيلي المنصوص بطلية القديس، وهو في سنة 2003م.

¹⁵ المرجع نفسه ص 10.

¹⁶ بعد انه زلزال في العراق، شاول وسور الأطفال وميمون حياة الاتصال في الفن التشكيلي المنصوص بطلية القديس، وهو في سنة 2003م.

4. مقارنة سمبولوجية:

• مجال البلاغة و الرمزية في الصورة¹⁷:

1. العلامات البصرية التشكيلية¹⁸:

نظم الصورة عند علامات بصرية تشكيلية جاءت لتعطي دلالات مختلفة، وهي على النحو التالي:

الجندي الأمريكي: علامة بصرية مشكلة لعامل القوة والاحتلال في عطفه من خلال الوصول إلى عتق بغداد العاصمة العراقية والسيطرة عليها. سقوط كمال صدام حسين للرصوص بالاصحاح بلون رمادي دلالة على القوة والسيطرة، وبالتالي إسقاط هذه القوة للسيطرة و إلا لكان الجمهور المحدث والمختلف علامة بصرية مشكلة لمن ضم جميع فئات الشعب العراقي و التفاهم على رأي واحد، وهي الرضا بالاحتلال. والمسجد علامة بصرية مشكلة لأحد معلومات العراق العراقية وبركيزة من ركائز هويته الوطنية.

2. العلامات البصرية الأيقونية:

ضمت الصورة القنولوجرافية أوجه متعددة من البلاغة منها:

الكتابة: سقوط كمال صدام حسين كتابة عن سقوط النظام العراقي برعاية حزب البعث.

¹⁷ Denard-ecole, classe psychosociolinguistique de l'image, paris, librairie delagrisse, 1986, P54

¹⁸ Gerard David de la publicité à la communication, 2^{ème} édition, Paris Robert-Laffont, 1985, p224.

الحبل الذي استعمل في سحب التمثال: كتابة على إصاعة رمز من رموز نظام العراقي السابق من خلال الإسقاط والسحب.

الأشخاص المتميزين أمام التمثال: رغم أنهم فئة قليلة في اسم

«نحتموا» أبعث رسائل معينة، دلالة على أن الشعب العراقي والعراق

يعو عن الكل، بآراء الاحتلال لأنه حرروهم من الديكتاتورية.

المندى الأمريكي: يحاز عن الاحتلال الأمريكي و السيطرة على

بغداد من خلال (ساحة الفرحوس) التي توسط بغداد.

بالإضافة إلى ملامح المندى الأمريكي للتدخل من طريقة

إسقاط التمثال وعقد السحب كتابة على السيطرة الكاملة على كل

العراق بما في ذلك مقدساته الدينية ودلالة أيضا على انتهاء

الحروب الصليبية، وانتهاك مقدسات الدول الإسلامية، باحتلال

أفغانستان ولبنان سوريا، واحتلال العراق.

« المبنى القبري و المبنى الضمير: »

لقد بنت هذه الصورة على مختلف شاشات القنوات التلفزيونية

العربية، وكذا صفحات المراسد والمجلات، وعلى صفحات

الإنترنت.

وقد أعطى لها تسويروا واحدا من طرف القناة التي

بناها (CNN)، وهو تمكن قوات التحالف من السيطرة على

بغداد، وفرحة العراقيين بالتخلص من النظام العراقي السابق بقيادة صدام حسين.

- وقد تعددت التقارير والتصورات هذه الصورة، تزامنا مع تنوعها. من طرف العديد من الإعلاميين والفنانيين والسياسيين، بحيث ذهبت بعض التحليلات للوسائل الإعلامية الدولية للقول التي شاركت في احتلال العراق، بأنها صورة تعبر عن ترحيب العراقيين بقوات الاحتلال، وغضبهم ورفضهم لنظام صدام حسين.

- في حين حل التحليلات للوسائل الإعلام الأجنبية، وغير المشاركة في هذه الحرب، رأيت أن هذه الصورة التقطت من قصد لغة قبيحة من الشعب العراقي من المرتزقة الذين لا حيلة لهم بالشعب العراقي، بل ذهبت بعض التحليلات إلى حد القول بأنهم من الأكراد الذين ساعدوا في تدعيم خطوط القوات المحتلة.

- كما ذهبت وسائل إعلامية أخرى، في تحليلها للصورة إلى حد القول أن هذه الصورة مفروكة في استوديوهات "هوليوود" لتصنعها قوات الاحتلال، لتبرير احتلالها للعراق، خاصة وأن هذه الصورة كانت ترافقها لقطات أخرى عن مظالم السرية والتهجير، التي تعرضت لها المليشيات الرمحوة العراقية يوم سقوط بغداد 9 أبريل 2003 (التيارات، الموزونات، الشاحف، قاعات

العرض، وغروها...) باستثناء وزارة النفط التي لم تعرض
لعمليات النهب.

• حوصلة وتقييم شخصي

هذه الصورة الفوتوغرافية ذات البعد الإعلامي والسياسي التي
أرادت الولايات المتحدة الأمريكية من خلالها، توير الاحتلال
وتحويله بمصطلح التحرير من خلال تخليص الشعب العراقي من
نظام جائر وغو ديكتاتوري، و تخليص العالم من أسلحة الدمار
الشامل التي تزعم أن العراق يمتلكها، إلا أن خلفا ظنين فذني أراد
المرسل أن يصل إلى قراري العالم العظمي لم يتحقق وذلك لعدة أسباب
منها¹⁹.

• لا يمكن لأي كان أن يفتتح أن الديمقراطية تحصل إلى الشعوب
على من الديكتاتور، أو الطغرات التي ترمي بفنائها التناكة
على الأبرياء.

• كما لا يمكن تخليص العالم من أسلحة الدمار الشامل، ثم
استعمال هذه الأسلحة نفسها في إيذاء الشعوب بأكملها.

• كما أن هذه الصورة من حيث تأكيدها لا ترقى إلى تلك الصور
للعبان للهدوء والأشلاء المنتشرة من جراء القصف أو صورة
السوق الشعبي الذي قبله قوات العدوان وهو يعج بالأبرياء.

¹⁹ <http://writers.abiyadh.com.ua/index.php>

• و أمروا بتكسير حاجر الخوف بضربات القنابل للوحدة
والجسائر الفكرية التي ألحقها بفترات الاحتلال. مما اضطر هذه
الأسيرة أن تعطي موعد زمني محدد للاستجابة وهو 30
يونيو 2004.

2- الطفل محمد جمال الترة



1. وصف الرسالة

أ- المرسل:

سنقدم في هذا الفصل قراءة سيميائية لمجموعة من الصور التي
تشتمل عليها الرقعة الحية والنقطة الشهيرة، التي التقطها مصور
التيار الثانية في التلفزيون الفرنسي، خلال أبو وجدة أثناء إطلاق
قنات الاحتلال الصهيوني قناراً باتجاه الطفل محمد جمال الترة، ■
عاماً من اليرج، وقتله بدم بارد وإصابة والده بجراح خطيرة. وأحياناً
من أبرز الشاهد على فظاعة الاحتلال وانتهاكاته الجسيمة بحق
المدنيين الفلسطينيين.

الاستفالة من الأب والطفل، انطلقت التبرعات بالتوازي واهلت
الطفل بلا رحمة.

2- مظاهرة نصفيّة :

أ- التمسك من الأعلى (الرسالة):

ظروف وفاة الطفل محمد جمال النبرة وإصابته وقلبه جمال النبرة
بتاريخ 2000/9/30 نتيجة إختلال التوازن من قبل جنود الاحتلال
الإسرائيلي وتصوير الحادث على الهواء مباشرة.

ب- التمسك من الأسفل (الدعوية) :

مرة أخرى يقف العالم مظرباً أمام شاشات التلفاز لمشاهد
المزيد من الممارز الإسرائيلية في حق الشعب الفلسطيني وانتهاكات
العصانة للمفكرات الإسلامية. اكتفت بعض الدول بالثناء لوفد
ما وصلت بالصفاء وما يجري في الأراضي المحتلة أكثر من جفاء
وبعض المنظمات اتفقت تصرفات قوات الاحتلال الإسرائيلية
منظمات حقوق الإنسان صامتة وأعضاء الشبان والأطفال
الفلسطينيين تظهر الأرض بعدما داسها الإزهاقي لرميل شارون زعيم
الليكود.

الرحماني الإسرائيلي الذي لو للطف بلطفه لو انقهرت دولاً لا
يفرق بين طفل وعمره يعصب ويوقف النساء ويرفع لرواح
الأرياء. فمشهد استشهاد الطفل محمد النبرة 12 سنة الذي تناقلته

بعض الشبكات التلفزيونية مساء أمس الأول يظهر مدى بشاعة ووحشية الاحتلال. بعد الدرة انتقل إلى وحدة الخائفين لينضم إلى قلعة الشهداء الذين سقطوا ضحايا عن للقنصات الإسلامية والأرض. مشهد الطفل الشهيد يكتي الحضر، ولكن للأسف لا تحرك العالم لوقف آلة الحرب الإسرائيلية.

3 - مقاربة بيوتولوجية :

أ - المجال الثقافي الاجتماعي : هوية الرمسة القلبية :

فهذه الرسالة البصري للصحفي الهني، وللمتخصص، والذي عملت سنوات طويلة في هذا المجال، وهو ملتزم بقواعد مهنة الصحافة، والقسم الصحفي أيضاً، وملتزم بنقل الحقيقة والواقع دون تحيز، وبشكل موضوعي، وعدم الانتفاضة، وإيقاعه في الحياء كأحد أسس العمل للهني، وهنا ما جعله في وضع متميز كصحفي، وله مكتب صحفي خاص، ويعمل مراسلاً للتلفزيون الفرنسي القناة الثانية، وأنا عمل مع CNN أيضاً من خلال مكتب الرطوبة للأخبار. وأن الشهيد محمد الشرق، ذلك الطفل الصغير الذي تزقت آلاف الطلقات جسده الصغير إلى أشلاء، من الجيش الإسرائيلي. وكيف يصل قلب الحقائق التي شاعرها العالم كله على شاشات التلفزيون إلى هذه الدرجة من الرقابة والاستهجان للعقل العاقل.

والأفك الإعلامية الصهيونية التي غسلت الدماغ العالمي طويلا
قادرة على أن تغطيها ليس بواسطة صحافتها وأجهزتها الإعلامية،
بل حتى من خلال منابر إعلامية يمكن أن يراها البعض محايدة
كمنظمة الطغرة الألمانية "أي آر دي" التي تنوي بث شريط متلفز
حول استشهاد محمد القزوة على يد الجيش الصهيوني في 30 أيلول
من عام 2000 ، أي مع بداية انطلاقته لتداعية الأقصى.

ولم ينفذ التبريد عند هذا الحد الوقف، بل لا تقف أجهزة
الإعلام الصهيونية حول العالم تصور الوضع القائم في فلسطين المحتلة
على أنه حالة دفاع مشروع عن النفس من قبل الدولة العبرية ضد
أعمال إرهابية يقوم بها الفلسطينيون، هذا التبريد الذي طغى إلى
المرء في مجتمع سطحي كالخضوع الأمريكي.

تقد أفك الاستطلاع للرأي أمروه صحيفة "نيويورك" الأمريكية
الأسبوعية إن أغلبية الأميركيين تحمل الفلسطينين أكثر من
الإسرائيليين مسؤولية أعمال العنف، حيث أكد 49% من
الأشخاص الذين شملهم الاستطلاع أن الفلسطينيين هم أكثر
للسلوة على العنف في مقابل 12% يسيرون ذلك إلى الإسرائيليين
فيما يرى 23% منهم أن الطرفين متساويان في المسؤولية!!

إسرائيل التي تنجح خلالها الإغلابية وسط جهود عربية قليلة يقوم لها منحمسون ومنافسون عن القضية عامة، دعت حملتها الحلقية بفيلم وثائقي يهاجم السلطة الفلسطينية ويتهمها بإعتداء "أحيال جديدة من الإرعابين" كما يقول الفيلم الذي وزع في أسطورة مذلة (سي دي) على وسائل الإعلام الدولية، كما تم توزيع هذا الفيلم للصون "حصلا الخلد" على كافة سفارة إسرائيلية عبر العالم. وتتهم إسرائيل السلطة الفلسطينية في الشرط بـ "بشمن" أطفال لغوا لتو عراستهم عشاير الكرامة ضد إسرائيل.

١١ - مقاربة ميمولوجية :

أ - مجال البلاغة والرمزية في الرسالة:

إن هذه الرسالة البصرية توضح جليا، من خلال أبعادها التضمينية، كل النكبات المتتالية التي سببت الأمة العربية المسلمة، لولاها جاءت بعد تشريد الشعب العربي الفلسطيني من أرضه، التي لا تنقل أهمية عن النفس الشريف، والنكبة الثانية هي أن ترتفع طموحاتنا كعرب لتكون أقل من بضعة أحياء في القدس لولا إحدى ضواحيها²¹.

²¹ صان صورة للصون الإمبراطوري www.google.fr

كل شيء في أرضنا المختلطة له قناسته وأهميته... وكل إنسان شرده فصهانية منها بالقتل والمجازر، يعدّ ركناً من أركان القضاء ويشكل مسألة يجب حلها بشكل مرضي، وهذا بين مدى تعقيد القضية وعدم مشروعية حصرها في أحد الجانب دون الآخر. فإن لم نستطع (بعد تكميل التوثيق السياسي) أن نسترد حيفا ويافا من أيدي المخصصين، فإنه يجب أن نستردنا هي إلى أحضانها لأنها كلام الرووم لكل من رحل عنها أيام المزار الكروي، ومن منا لا يحن إلى عير أمه".

المطلوب دائماً أن نلتزم على كركنا كعرب، وأن نصل إلى حلول لأكثر القضايا تعقيداً قبل غيرها لأنها تمس كل فرد منا تشرب للأمانة والشفرة... وكل تأخير في إعادته إلى وطنه يعتبر كقولنا إنسانة. لا يمكن اعتبار التفاوض على كيفية التفاوض مسودة سياسية مبدئية، ولنضع نصب عيوننا أننا أصبحنا حق، أن نستطيع شلرون أن يرضى رأيه علينا ما دنا نؤرقه بالتفاوض المباركة²².

نحن نشكك في قدرة العرب في هذا الزمان على الوصول إلى إسقاط الخطوط، وعودة اللاجئين، وإزالة المستوطنات، واسترداد القرويات الفلجية المملوكة، واسترجاع القدس. إننا فلاستمررو في

²² "تأليف من قبله في سنة 1970".

للمسودة السياسية وعلى هذا النحو وهذا الضعف والاستهانة بالقدماء
 أفرقة يوماً بعد يوم، سيكون له أثر عكسي، وستلتهب أيماناً واسعاً
 لاستبعاد القضاة (القيمة) من هنا وهناك، هذا عدا عن التغيرات
 المفروضة والمزيفة. و نحن أبعد ما نكون عن نقطة تغير المرحلة.
 وإن لم نستطع أن نفهم كيف يكون هذا، فننظر إلى عدونا الذي
 يقارننا به، ويقتلنا باليد الأخرى... ولا ينسى أن بين نفسه
 أكبر قوة عسكرية في المنطقة.

من أين ستجلب القيمة لأفئدة، إذا كنا نأكدنا من تدمير قواها
 الذاتية، ودمورتها القومية بأيدينا الأعداء. ثم ألقوا للترنج في مسودة
 سياسية عشيقها التفويض من أجل التفويض؟

3. التحليل السيميائي للصورة التي أهرت العالم:



بعد التفكير من البحث والتفتيش في الكرم الطائل من الصور
 الفوتوغرافية وضع اختيارنا على صورة ألفت مشاعر الإنسانية

واسطاعت أن تؤثر في الرأي العام العالمي، والذي اعتبر من
 بشاعة هذه الصورة وهذا ما أدى بالحقائق إلى تسميتها بـ
 الصورة التي أهرت العالم، لصاحبها كيهن كلوتر Kevin
 . carter

• وصف الرسالة:

• المرسل:

• كيهن كلوتر Kevin carter مصور فوتوغرافي ولد
 سنة 1960 جنوب إفريقيا من أبوين بريطانيين، ذهب سنة
 1976 لبروتيريا للدراسة، ومن ثم التحق بالبحرين
 سنة 1980، وبعدما فر من الجيش ليحصل كمصور علوي
 لمدان الرياضة بصحيفة Johnst Borg study express
 وفي سنة 1993 توجه إلى السودان أين التقط هذه الصورة
 وكان ذلك يوم 26 مارس 1993، وبعد نال جائزة
 polictor ، ليتم بعدها تناوله مادة سامة بحديقة Borg
 Johnst سنة 1994.

• الرسالة:

• هي صورة فوتوغرافية أطلق عليها اسم "الصورة التي
 أهرت العالم"، ولقد التفت لها المصور كيهن كلوتر Kevin

center بالسودان يوم 26 مارس 1993، وذلك خلال
لزمة المجاعة التي حلت بالسودان.

■ محاور الرسالة:

■ إن أهم ما ورد في هذه الصورة من سنن ورموز
تتجلى في صورة تلك الطفلة للشهيدة التي قد أحبها الجميع
نور هيم قريب، وهذا ما أدى بها إلى الزحف على الأرض
أعلا منها في إيجاد ما تسدي به رجليها، وقد بدت أكثر
لترال على جسها وهي تقاوم الموت، هذا ويبلغ خلفها
نسر عارج يرقب موتها، ليظهر ما تبقى من جسها
الجميل، وكل هذا في وسط طبيعي يرمي بالخفاف
والسود، وهذا يظهر تلك العلاقة الوثيقة بين عنوان
هذه الصورة ومضمونها. فكل من يشاهدنا إلا ونبهه
وتوقع في نفسه مدى وتأثيرها بلغا.

أما عن الألوان التي تتضمنها الصورة فهي ألوان
حارة والبنفسجة أساسا في اللون الأصفر الذي يغطي على
الصورة، بالإضافة إلى الألوان الأخرى كاللون الأخضر
والرمادي.

أما من ناحية التنظيم الأيقوني، فبنتو الطفلة في مقدمة
الصورة بينما يظهر النسر خلفها في ذيل الصورة. وكل

هذا على أرض مستوية حافة مكسوة بتخفاف الأرض
البارية، كما تلمح في الخلف غابة كثيفة الأشجار. وكل
هذه الأشكال والألوان تمثل الظواهر الأساسية للصورة.

2- مقارنة نسبية:

المسح من الأعلى:

هذه الصورة من الصور الفوتوغرافية للبيئة التي ظهرت في
القرن العشرين، حيث أصبحت الصور للبيئة أكثر صندقا في نقل
الواقع، وهذه الصورة التي بين أيدينا الحالية من أي تركيب قد
ينحس من قيمتها الدلالية ويمنع بذلك تعدد الفروقات.

إن الصور كيم كارتز والذي التفت هذه الصورة كان ذو
نزعة إنسانية، ويظهر ذلك جليا في اختياره لثل هذه الصورة ذات
البعد الإنساني، وقد عرف عن كارتز معاداة لنظام الأبارتيد بالرغم
من كونه ينتمي إلى الجنس الأبيض.

المسح من الأسفل:

لاقت هذه الصورة رواجا منقطع النضوء، وانتشرت في كامل
أصقاع العالم، وهي متوفرة الآن في شبكة الإنترنت، وقد غلقت
للراي العام العالمي معانات هذا البلد جراء ما لاقاه الشعب السوداني

من جملة أنت على الأخضر واليابس، هذا وقت قتلها أما بعد .
اتجار صاحبها فقد أصبحت أكثر شهرة.

3-خطورة التوثيقية.

« المجال الثقافي والاجتماعي:

إن هذه الرسالة التي أمكن عليها اسم الصورة التي ظهرت
العالم) تم قتلها من طرف الصور الشهيرة كيهن كلوتز في 26
مارس 1993 يوكان ذلك في دولة السودان اثر تنجعه لأزمة الطاعة
التي أصابت هذا البلد القفر المصنف ضمن دول العالم الثالث.وقد
ورد في الصورة طفلة ترحف فوق الأرض من شدة الجوع
والجهد، بينما يتربص السر الجراح مؤثما ليقتربها،هذا فيما يخص
المعن التوضيحية لهذه الرسالة، أما عن السنن التوضيحية فحسب ما
يرى العالم الفرنسي رولاند بارت من أن الصور التوثيقية
ليست نقلا حرفيا للواقع، أي مجرد إبريد للقول تقريرة بل هو
استماع الواقع لكثير من التقليل والتقليص المحبذ اللون والواقع)،
وهذا ما يعني أن الصورة التوثيقية تحمل الكثير من الرموز
والدلالات الضمنية التي ينبغي للمحلل السيميائي أن يستخرجها
من أصل الصورة التوثيقية.صورة كيهن كلوتز (الصورة
التي ظهرت العالم) شأنها شأن بقية الصور تميل إلى الكثير من
للدلالات الرمزية والإعلامية.

البيان البلاغة والرمزية في الرسالة:

إن الصورة التي بين أيدينا تتضمن موضوعاً ذو صيغة إنسانية، لما تقدم به من دلالات ومعاني تحتاج منا إلى إرثها، ولا يتأتى ذلك إلا بكثير من الإمعان والتأمل. ومن أهم هذه المعاني:

- أن هذه الصورة أزلت القناديل عن المدارس
الظلمة في حق الدول الضعيفة الصغيرة من قبل أعيان العالم،
ونأتى في المرحلة الأولى الشركات المتعددة الجنسيات
والدول الصناعية الكبرى، حيث يقدر اللاخبطون أن 96%
من سكان هذا العالم يعيشون حياة البذخ والفرفر على
حساب 9695% من يعانون الفقر والجوع، وهذا ما يقدر
اللائحة في القسم الرابع.

- أبرز لنا الصورة مبدأ القوي يأكل الضعيف،
والتمثل في السر الذي ينظر موت الطفلة ليهم
بفقرائها، فالطبيعة لم تقتصر على البشر وحدهم بل
طالت حتى الحيوانات، مما عطفا إلى السعي للإنسان
الإنسان، فكلاهما يصارع من أجل البقاء.

- أن الصورة تدور لنا عن رغبة التصور في أن يهدي
الرأي العام العالمي ما يحدث من انتهاكات لحقوق
الإنسان اثر سياسة التفرع واللامبالاة.

- إن الصورة جعلتنا نشبه رغبة النسر للبيئة في حل
الطفلة بما هو واقع و كائن الآن أثر ما تلاقيه القول
الضعيفة من طرف مدول الكوى في عالمه حيث أصبح
يمكنه قانون القاب تحت غطاء الشرعية الدولية.

- ظهر في الصورة سيطرة اللون الأصفر، والذي
يوحى بالخشام، في مقابل اللون الأخضر الذي يوحى
بالثقل، حيث منح له للصور مساحة ضيقة، وهذا ما
يمكس لنا تساؤل البيئة و سكانها الذين يعيشون تلقاً دائماً
ما يتطرحهم في المستقبل، حيث أقام أصبحوا يتدبرون
لقمة البيض في جنود يومهم.

- إن إخراج الطفلة عن الرحم والتوجه نحو الحياة
على الأقل انتهى لقمة الشمس يتم على إن وجهها
مركزة نحو ملجأ أو عجم للأفندية.

- تتبع كازوتر لمعاداة الجنس الأسود المحظر من طرف
الجنس البيض تابع عن معاداة كازوتر التميز العنصري،
بالرغم من أنه ينتمي للجنس الأبيض.

- يمكن لهذه الصورة أن تكون لأبعاد شخصية
حيث تعيد ظموح للصور للنسي وراء الشهرة.

- لون بشرة الطفلة الأسود والذي يوصي بأن الفتاة من الجنس قراني أي الجنس الأسود، وهذا ما يدلنا على أن الصورة التقطت في بيئة إفريقية.

- أما اللون الأصفر الطائفي على الصورة فإنه يمثل منطلقات سليمة، أهمها البهائم والتمسوة والتمشاق، واللون الرمادي الذي يظهر على الأرض يدل على مدى تشبع الأرض وجفافها، بالإضافة إلى اللون الأخضر والذي يدل على التناوب، لكن للتلاحظ أنه قد تمصمت له مساحة ضئيلة.

4- مقارنة سيولوجية:

«طبق النظري الأول والمعنى التضميني الثاني»

إن هذه الصورة الفوتوغرافية تحمل منطلقات تفريعية، تتمثل في صورة تلك الطفلة النحيلة المزينة الجسم والتي لم تكنها المصاحبة وطول القصر مما دفعها إلى الترحل نحو عيب، وحلقها بلبس نسج سارج يترقب 'موتها' بلهفة وشغف، ويظهر تركيز المصور على الطفلة والنسر اللذان يحتويان موضوع الصورة ومحوها كما تظهر عبقرية المصور من خلال تركيزه على زاوية تظهر أكثر القصر وهو يراقب الفتاة وهذا ما زاد الصورة عمقا ودلالة.

■ مجال الإبداع الجمالي في الصورة:

حين ننشئ ما جاء في الرسالة من إبداع جديد
نحسب علينا أولاً عرض ما تضمنته من متن الأشكال،
وبخبرنا أن نكون كالآتي:

نجد أن هذه الصورة تتكون من شكلين أساسيين
يتمثلان في صورة السر الرمزية للقوة والجنون، وصورة
الطفلة التي تظهر عليها أعراض الخاضعة وقعب الشفيع،
وبالتالي فهي ترمز إلى الخاضع.

بالإضافة إلى وجود أشكال ثانوية كالفطرية والتي تدل
على البيئة الوحشية والحياة البدائية لسكان هذه البلاد،
كما تدل على الضياع والضياع، لأن الفطرية تطلق مفهومها
منذ القدم بالاحتفاء والضياع، كما أن وجود الفطرية في
الحق والصور في التعبير يدل لا محالة إلى أنها خاضعة. هذا
ويظهر في الخلف مجموعة من الأشكال ذات اللون
الأصفر تظهر وكأنها أكوام من القش اليابس وهي حتماً
مهمجرة.

هذا من الأشكال، أما عن المتن الثورية فانه لا يقف
على أحد أن نلاحظ أن الكثير من الدلالات، حيث نعمل في
طياتها الكثير من الإشارات التضمينية وأهمها:

أما عن التسويات، فدراسة مع واثق إنجازها وليس لديها أية
تسويات، لكنها ترى أنها زادت وكثرت خاصة بعد التحول للصور
كيفين كارتز، حيث زاد اهتمام الشاعرين في الخطب دول العالم بما
دفعهم إلى التعاطف مع هذه القضية.

■ حرسلة وقيم شخصي:

إن هذه الصورة، تتضمن رسالة لكل دول العالم وخاصة الدول
المتقدمة منها، يدعوهم فيها كيفين كارتز إلى التفكير ولو قليلا بهذه
الدول الضعيفة والتي أضعفها الحروب والأهلية، كما يدعو
الرجل الأبيض إلى النظر بعين فرحة والشفقة إلى أعيه الأسود من
باب الإنسانية وكرامة الإنسان والتي تم التعتدي عليها في كثير من
بلدان العالم المختلف.

وكرسالة منا فلا بأس أن نذكر مقولة لأحد الشاعرين
الأمريكيين يخاطب فيها دول الشمال حيث يقول: " قبل أن
تفكروا في غزو الفضاء ونقل الحضارة إلى القمر وجب عليكم حل
مشاكل الأرض أولا باعتناء على الفقر والمجرب في العالم."

المفصل الثاني

طائرة سيمبالية للوحة الفنية والكاريكاتور

لوحة الجوكوند:



المرسلي: ليوناردو دافينشي

هو رسام ومثال إيطالي ولد عام 1452 في مدينة فينشي بمقاطعة
شكنايا، وتوفي عام 1519 في فرنسا، كان ابناً غير شرعي لكتاب
عقود فلورنسي بارز من عائلة ريفيا صغوية، و تكفله جده لأبيه
واعتم بتعليمه، وبعد ذلك أخذ أبوه وحاض مع أسرته لأبيه وتلقى
تعليمًا ممتازًا في فلورنسا التي كانت مركز الإشعاع الفكري وموطن
الفن في إيطاليا²³.

كان ليوناردو في أيام طفولته الأول منغمساً بمشاهدة الطبيعة
والاستمتاع بها، و يقال أنه في ميلاده ولد معه قلبه الخالص حين أنه

²³ و ميلاد ليوناردو، المصور بالقرن الثاني من الفن التشكيلي، مجموعة من كتاب العربي، ط 1996، ص 37.

وهو طفل صغير استطاع أن يرسم لوحة لأحد الفلاحين على حائط بيضاء، تدل على عبقرية غريبة، إلى درجة أنه كان ينطوي الأغلبية العظمى من أيام حياته في النظر والتأمل والرسم والتصوير. ولقد صر ليوناردو عن سبه للطبيعة وعلاقته بها فيما بعد بعدد من لفرافه للأثورة حيث يقول " يجب أن يكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة، يشاهدنا ويستمتع بها، ويحاكيها دون وسيل " و يلاحظ أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة والناس لم تكن مشاهدة حيادية محايدة بل كانت مشاهدة دقيقة ذات عدة أبعاد، نمره على تصوير أدق وعن أسمره وظلينا على ذلك، هو هذا النص الذي يظهر فيه عملاء ووضوح دقة للمشاهدة عند ليوناردو حيث يقول فيه:

" النظر - الظلال - الألوان - الأقسام - التصميم - الوضع - البعد - القرب - الحركة - المسكون، هذه هي الصفات الجميلة والزيا العشر للتصوير"²⁴.

و يبدو أن ليوناردو لم يكن بمشاهدة الطبيعة والناس مشاهدة دقيقة، ومن عدة أبعاد - أي مشاهدة موجهة - وإنما كان يشاهد أبعادا ويلاحظ عند ظهوره اللوحات الفنية وأبعاد التصوير والنحت، التي كانت منتشرة في بيت أبيه من جهة، وفي كافة أرجاء المدينة وإيطاليا من جهة أخرى، كان يتأملها و يلاحظها ويحاول تقليدها أو محاكاتها حينما رأى الأب أن ابنه ليوناردو الطفل ينغمس

²⁴ علي عبد الشافي، قصة الفن رؤية جديدة، دار النهضة العربية بيروت، سنة 1985 من (32).

في أعمال التصوير والرسم والنحت ومحاكاة الطبيعة و تقليد
الأعمال الفنية للأخرين وجد أن عبر طريق لابه هو أن يتخذ في
هذا الاتجاه الذي يمثل إليه والذي يأخذ معظم وقتهم حيث جمع الأب
تحتاج من أعمال ابنه وعرضها على أندريا دييوكيو الصانع
للشهور والتصوير والنحات والمعماري والفلسفي ورأى أن
ليوناردو من خلال أعماله أنه تاليف بين قرائه وقد التحق برسم
هذا الأستاذ عام 1464، أي حينما كان يبلغ الثانية عشر من
عمره.²⁵

و تخرج في السلم الفني واكتسب طريقة وأسلوب أستاذه في
كثير من الأعمال الفنية، وتلقى تده وتوجيهاته حتى أصبح بعد
ذلك كبير المساعدين برسم ديوكيو ورئيس قسم التصوير بالرسم
والقد ذكر ليوناردو فيما بعد أن عمله ضمن المجموعة من الفنانين
أتمت إشراف الأستاذ ديوكيو هو أفضل بكثير مما لو كان قد عمل
مفرده.

حصل ليوناردو عام 1472 على عضوية جمعية سان لوكا و نقابة
الفنانين الفلورنسيين، وكانت له تلك العضوية الاتصال بغزو من
الفنانين ومشاهدة ونقل وتحليل وتقد الفنانين لأعماله²⁶ وفي مرحلة
تشباب استطاع ليوناردو أن ينفذ ويصمم الكثير من الأعمال الفنية

²⁵ در كاتيل صابر - الفنان والفن - مكتبة الأنطون المصرية - ط 1 من 1970.

²⁶ ص 10 من نفس الكتاب

منها صورة العذراء والصحراء، وأتية الزهور، وصورة السيدة وقطيل
وصورة البشرى وصورة الثلاث، وصورة لوسيف حراي، وقد أجمع
العلماء الذين على أن الأعمال السابقة للوناردو متكررة في كثير من
تفاصيلها و حركاتها و أسلوبها و طريقة إنتاجها بمنهج أستاذ
غير كبير.

ولم تأت سنة 1478 إلا وقد أصبح أستاذا في فن الرسم، وترك
فلورنسا، وفي سن الثلاثين التحق بخدمة حاكم ميلانو و الملك قصدا:
فقد أوفده لورنزو دافينشي عام 1482 إلى حاكم ميلانو حاضرا له
هنية ولم تكن لفنية سوى أنه موسيقية غريبة التركيب، جملة
الصوت، وهي من اختراع حاضرها نفسه، وكان يعرف عليها بمهارة
فائقة، وقدم دافينشي طلبا للعمل إلى حاكم ميلانو وذلك بوصف
نفسه بأنه مهتمس حري ومثني واخترع بجميع أنواع آلات الحرب،
الجميلة والمختلف الحربية، و أنه رسام ولغات ناصح وفي سنة 1493
وأثناء إقامته في ميلانو رسم صورته المشهورة الغشاء الأخضر في
كثيثة لنفسه (فل حراي) يعز الفلامح والأفعالات التي تهب
على وجه اللواريين، لاستطلاع التبا أن أحدهم هو الذي يسلم
النسيج و يخرجه وبالرغم من مهارته الفائقة لم يكن سرعا في عمله
حين أخذ القوي يلومه على إبطائه في رسم الفوج، فما كان على
دافينشي إلا أن أخذ يشرح للنواب كيف أنه من الضروري للفتين
أن يهتموا الأشياء قبل أن يرسموها، ومن أشهر لوحات دافينشي

الحالفة عبودة " مونفيرا " التي رسمها سنة 1503 وقد ظلت لوحة هذه اللوحة بعينها للتلاوتين و استأمنها الفاضل، تصور أجل ما أتت عليه الفن في العصر عن المكافحة التي تخطفها ثقافة في ذلك العصر والواقع أن فلسفي كان من عظماء الرجال الحاملين وكان قد دعاه للملك فرانسيس الأول ملك فرنسا بعد أن قابل في ميلانو وظلوا تكررت هذه الدعوة وهذا الإغراء له، لينضم في الأسير إلى بلاطه، حيث البحث عن السعادة والأمن الذي لم يجد في إيطاليا نظراً للظلمات السياسية هناك ولكنه سرعان ما مرضى و كتب في مذكرته.

نخط هذه حينما شعر بفرب منته: " حينما كنت لظن بأنني كنت أعلم كيف أحمل، لم أكن في الواقع أعلم إلا كيف أسوت " وفي هذه اللحظة سمعت روح الفنان إلى بلونها سنة 1519.

التمهله بمحاذاة لدراسة علم الجبر والمقابلة.

وقد ذكر " شارل ستيفنوس " في كتابه تاريخ الحضارة حيث كان أهل بيزا الإيطاليون يولون مدينة بحالة في الجزائر فتعلموا من مصانعها صنع الشمع ومنها نقلوه إلى بلادهم وإلى أوروبا، ولا يزال يسمى الشمع منهم بوجي، وهو اسم بحالة في نطقهم الإفريقي وهذا كذلك تعلم الرياضي و الهندس الإيطالي العظيم " ليوناردو دافنشي " لولود حوالي 1571م — 1475م — العلوم الرياضية وخاصة منها علم الجبر والمقابلة، كما أنه كان

برسم من الشمع الخليل بيده الصاعدة في أسلوب جميل بكل دقة وإتقان وأدخلها إلى أوروبا²⁷.

ولقد حاول ج. ميد. رايتز سنة 1883 أن يثبت من بعض المصادر أن ليوناردو دا فنشي دون هذه للتلاصقات أثناء رحلاته في خدمة سلطان مصر، وأنه اتصل بالدين الإسلامي أثناء وجوده في الشرق وإن صح ذلك فقد قام هذه الزيارة في بلدة ما قبل 1483 أي قبل أن يلهم في قصر ميلانوا ولكن بعض المؤلفين الفرنسيين لم ينجسوا صعوبة في أن يكتسبوا ذلك ويصرحون إلى أن رحلة ليوناردو دا فنشي للشرق كانت من وحي خياله وأنه عطفها لخدمة ما أوجد بها مقننا لرغبته في أن يرى العالم ويتأثر بالعباب²⁸.

الرسالة : لوحة لونايزا " بلوكندا "

لوحة لونايزا (بلوكندا) 1503

هي عبارة عن لوحة غنية زينة لصورة امرأة عتيقة (77 سم ، 53 سم) والتي رسمها الفنان الإيطالي ليوناردو دا فنشي سنة 1503 ميلادية وموجودة حاليا في متحف اللوفر بباريس رقمها 1601.
تعرّيف لونايزا (بلوكندا):

²⁷ عبد الرحمن بن محمد الفيحاني: الفرج المبرق: كتاب، مركز التطويرات الفنية، ط 7 سنة 1994 من 292.

²⁸ ميلودا غريور: ليوناردو دا فنشي: دراسة تطورية لرحلة البحث خلفه، دار الكتاب العربي، 1979 ص 99.

ولدت ليزا غيارديني *Lisa Gherardini* سنة 1479 بمدينة فلورنسا الإيطالية وهي ثالث زوجات فرانشيسكو دي ميكوندو وهو قاضي من طبقة مدينة فلورنسا سنة 1495، حيث زار هذا الأخير الفنان ليوناردو دافنشي وكان آنذاك في الخمسين من عمره وطلب منه أن يرسم صورة لزوجته محاولا أن يواسيها و يحزيها بوفاء ابتها الصغرة، حيث تردد الفنان في بداية الأمر لأنه لم يكن يرسم صورة، ولأنه كان مشغولا جدا، ولكنه سرعان ما عدل عن رأيه في اللحظة التي رأى فيها زوجة القاضي.

كانت في ذلك الوقت لونيوزا تبلغ من العمر 24 الرابع والعشرون من العمر، و لكن لم تكن من النساء الرشيقات ذوات القنطاريق البيضاء والأكتاف الضيقة وهي الصفات المحبوبة في المرأة في تلك الأيام لقد كان جمال لونيوزا في أبسطها فقد تعلت بلباسية أسيرة لقد قلل عنها التركيز دي سعد أن لونيوزا هي اللطيفة ذلقة للأثورة وهي تفر عن الصمت و روح الإغراء والفرقة للفتنة والشهوانية المتعلقة كما ذكر أيضا روبرت سيزران إن ميكوندو كانت تحمل شعرا وفين حاصيها

مصادر الرسالة:

لوحدة لونيوزا هي لامرأة القاضي من فلورنسا اسمه ميكوندو، زار هذا الأخير ليوناردو دافنشي وطلب منه أن يرسم صورة

لزوجته محولا أن يواسيها ويحزيها لوفاة ابنتها الصغيرة، ثمرة الفنان كانوا لكن سرعان ما عدل رأيه في اللحظة التي رأى فيها زوجته القاحلي كانت موناليزا في ذلك الوقت تبلغ من العمر 24 لقد كان جمال موناليزا في ابتسامتها الأسرة.

تحتوي اللوحة على النصف العلوي من جسد موناليزا (رأى من فوجه حتى البطن تقريبا) وتحتل مساحة كبيرة في اللوحة وهي واضحة بنمطها الغامض على بنمط اليسرى وهما فوق بنمطها (أفيل ألما حاملين) و موناليزا مرسومة وهي تنسم وكذلك وضع الفنان خلفية وراء صورة موناليزا وهي عبارة عن منظر طبيعي أخضر.

بطانة خلفية:

أ- المسق من الأعلى:

الرسالة البصرية للوحدة بين أهدنا هي عبارة عن لوحة زينة رسمها الفنان ليوناردو دافنشي، ويشي إلى المدرسة الكلاسيكية فرائضة التي تقوم على التطلع نحو مثالية الجمال ويمكن أن يبلغ الفنان أقصى درجات الجمال وذلك نتيجة لحرفته وإبداعه واستخدم في هذا الفن التصويري الزمن لعصر النهضة.

يجري تصوير الحركة في التصوير الزيتي من اليسار إلى اليمين فهو يستوعب الصورة أكثر عنفاً وفرة بينما من اليمين إلى اليسار أبطأ في ذلك.

كذلك في التصوير الزيتي يساعد كل نقل ما هو مصدر وما هو مستقر في الصورة الفنية كتابات لتكثيف عن قرب وعن بعد وفنية كبيرة في التقنية اللونية.

إن الشخصيات الجسيمة الرائعة والسياسية، وصور الطبيعة في فن التصوير عند المدرسة الكلاسيكية نمر عن الشاعر والأحاديث والسمات الخاصة بإرادة البشر، والشعور بالتواكب والشرف والوطنية والشاعر الأممية والسياسية وكذلك الاقتناع بصحة قضايا قبل والنهاية والحرية والإصرار والبطولة.

ب- المسبق عن الأسفل:

لقد ولقت لليونانيزا أمام ليوناردو دافنشي مدة كاملة وتنتيت الإنسانية على شفتيها، فإتة حلق سوا عاصما غير مأكوف فقد أحضر موسيقين إلى الأستاذ و جعلهم يرفون قطعاً موسيقية من وضعه كما أحضر مرقين ومهرجين ليؤدوا أدوارهم حينها تكون لليونانيزا تأخذ الموضع المناسب للرسم.

وبدا ليوناردو يرسم الصورة مستحباً بمهارة لمدة 9 سنوات أخرى حتى تمت الترسيد بعد وضع سنوات من إقامتها حتى بدأت العروضة

تتجاهل لشراكتها، حيث توصل فرنسوا الأول ملك فرنسا من شراء لوحة من دافنشي، بأربعة آلاف ريال ذهب، ولم تكن اللوحة التي اشتراها فرنسوا بمرء رسم لروحة قاضي كتيبة فلورنسا بل لوحة فلورنزا التي أصبحت تصور النموذج المثالي للمصال وحسب قول Vasari قد استعمل ليوناردو كل الحيل للفتنة نسبية السيدة حتى تنهي إيمانتها ولم تنفذ الصورة في سائرها فراعته إلا بقليل من التخصيلات التي جعلتها فرشات الفنان في ذلك الوقت وبالرغم من أنها أصبحت بعد رسمها أسى ما وصل إليه الفن إلا أنه من المؤكد أن ليوناردو لم يرض عنها سطلا بأنها غير كاملة ولم يسلمها للشخص الذي كتفه لها، ثم أرسلها معه إلى فرنسا حيث تسلمها منه فرنسوا الأول رب نعمته في ذلك الوقت لتوضع فيما بعد في متحف اللوفر، ولقد رسمت فلورنزا بعد ليوناردو عشرات لترات ولكن لم استطع أي لوحة منها أن تنجح في الكشف عن سر حافية شدة دافنشي الخائفة، قال مونتر سنة 1899 في هذا الجانب " إنما تعلم أن فنر مونتازا للعقد لم يكف عن إظهار أسرار كل القصص طوال أربعة قرون، لم يتحدث أن هو خائف عظيمة عن ماعية الأتربة في الختان والقتل، التواضع، والفتنة الشهوانية شائعة كل أسرار القلب الوحيد، العقل للتأمل والشخصية التي تتلوى في الخفاء لتظهر إيمانتها فقط" ويثارب لماهة ألف سنوا من الزمان يومون لمشاهدة فلورنزا.

وكان هناك شخصي بأن كل يوم حينما أفتح أبواب الصحف ولا يخرج منه إلا حينما يحين وقت إغلاقه فأتينا أكثر الوقت متأملين لليونانيزا وعلى زور الصحف يوميا طوال 05 سنوات وتلقي إدارة الصحف رسائل بعض الأشخاص إلى ليونانيزا كما لو كانت على قيد الحياة وهي أيضا مصدر روحي وإلهام لعدد من الشعراء الشباب.

لقد مضى على ليونانيزا وهي ملهبة العشق قرن 4 أربعين سنة أو أكثر حيث قل جرور في هذا الشأن " لقد سبت مونانيزا هؤلاء الذين تكلموا عنها أو نرسوا فيها لوقت طويل في 4 قرون الماضية أن يفتقدوا حقوقهم " هنا وقد شعر أكثر من مؤرخي ليوناردو دافنشي بالحاجة إلى سبب أعمال الشرح الجلبية لايستامة ليونانيزا بعد رسمها التي ألهمت الفنان نفسه ولم يستطع الإفلات منها بعد ذلك.

وقد رأى والتر باتر WELTER BATER هذه الاستامة الغير الواضحة ذات التلمسة الغامضة والتي تلعب دورها في كل أعمال ليوناردو تعطينا الضوء ليقول " ومع ذلك فالصوره ما هي إلا رسم تعكست فيه أحلام ليوناردو والشهادة التاريخية لنا أن نعتقد أن هذه كانت سببه للقلية وقد تمكن أخيرا من نسخها وتصميمها .

مقاربة ايترونولوجية

المجال الثقافي والاجتماعي للوحة لئوناردو:

هوية الرسالة الفنية:

إن المهمة الفنية لهذه الرسالة تكمن في ملء ليوناردو دافنشي الذي نبت في سن مبكرة من حياته و التحلق برسم الأستاذ انطونيو غريكو واسكتافه بكبار الفنانين بإيطاليا ولقد تأثر الفنان بالملعب الكلاسيكي الواقعي الذي تقوم على التطلع نحو مثالية الجمال وتلك المستوى العالي للشكل وذلك من حيث الارتجاع بمستوى الجمال الطبيعي إلى أرفع قدر يمكن للفنان أن يلقه بعبارة غورته الفنية والجمالية.

إن للملاحظ من لوحة ليوناردو دافنشي تحفة يتأثر بالأشخاص وقد تأثر ارتباط والتكامل الذي تم تلقيها عن طريق اعتماد الفنان وسياسة في لوحة لئوناردو إلى آليات الصغر وبعض المصهور والتلال والجبال الموجودة في النظر الخلفي وهو يمثل بحري الماء وبعض المناظر الطبيعية.

و قد نشر بالأعمال التوروثية لشخصية ليوناردو دافنشي والتي تشتمل على الفقة و القطعة والبراعة والتدج. في مجال الفات الإنسانية في صورة لئوناردو التي لها حق كامل للشخصية وبعد هذا

اتصكبا للمكانة الاجتماعية التي بدأت تتركز حولها في مجتمع عصر النهضة.

عالية الجرافيك و التلوين:

لقد وصلت لوانيزا أمام ليوناردو دافنشي سنة كاملة ولتثبت الاعتراف على شغفها فانه خلق حرا عاصيا غير مأخوف فقد أحضر موسيقيين إلى الاستوديو و جعلهم يعزفون قطعا موسيقية من وضعه كما أحضر معبين ومهرجين ليؤدوا لهم حيثما تكون لوانيزا تأخذ الفرجح المناسب للرسم وبدأ ليوناردو يرسم الصورة مستعبدا بماله مدة 9 سنوات أخرى حتى تمت اللوحة وبعد بضعة سنوات من اكتمالها بدأت العروض تتهاطل لشراؤها حيث توصل فرنسيس الأول ملك فرنسا من شراء اللوحة من دافنشي بأربع آلاف ريال ذهب، ولم تكن اللوحة التي اشترعها، ولم تكن اللوحة التي اشترعها فرنسيس بمرء رسم لزوجته فلانسي فضلا فلورنسا بل لوحة لوانيزا التي أصبحت تعتبر النموذج المثالي للجمال وحسب قول *vasari* فاساري وقد استعمل ليوناردو كل الحيل المثقة لتسليط السيف على ابني ابنتها ولم تنفذ الصورة في حلقها الزائدة إلا بقليل من التفاصيل التي سطتها فرشاة الفنان في ذلك الوقت وبالرغم من أنها اختبرت بعد رسمها فهي ما وصل إليه الفن، إلا انه من المؤكد أن ليوناردو لم يرضى عنها مطلقا بأنها غير كاملة.

لقد حاول الكثيرون استجلاء السر الكامن في الهندسة لورنغيزا
 وبمجرد متحف الفولفر للفناتين برسم هذا الكثر الثمين لأن مطمح
 وراثي من تقليد هذا الرسم تقليدا كاملا في حكم المستحيل، وبعد
 وفاة دافنشي بوقت قصير ضمن ألبان مدينته في فن الرسم
 بفلورنسا لهم بتحرير لورنغيزا من ملابسها يستطيعون أن يعملوها
 تقلد هذا السر ولما فقد رسموها عارية، لقد رحمت السلطات من
 هذه الصور ولم يبق منها اليوم سوى 16 صورة ولكن لم نستطع
 أي لوحة منها أن نصح في كشف عن سر حافية لوحة دافنشي
 الخالدة لقد قال مونتر سنة 1899 في هذا الجانب إننا نعلم أن لور
 لورنغيزا للخلد لم يكف عن إظهار عين كل لفصين طوال أربعة
 قرون، لم يحدث أن عرفنا بعظمة عن ماعية الأتوتة في الحضان
 والتمل، والتواضع والقلعة الشهوانية اليلقة كل أسرار القلب الوحيد
 الفضل للأنامل والشخصية التي توارى في الخفاء لتظهر إشعاعها
 فقط.²⁹

²⁹ من بعد هذه الأسس التاريخية لورنغيزا للخلد - دار الفكر العربي - ط 1974
 299 من 300

سنن الأشكال:

إن لوحة ليوناردو دافنشي الشهيرة امرأة بعينها الثلاثين والستة
الساعة تأخذ تقريباً كل مساحة اللوحة وحلقها منظر طبيعي به
خرد ماء والصخور وللال وحيال السماء.

سنن الألوان: اللون الطافي في هذه اللوحة هما اللونين الأصفر
وهو لون ثوب المرأة الجيوكاذا ولون البشرة هذه المرأة الذي يمثل
إلى الأصفر كما توجد ألوان ناتجة كألوان البهجة في السماء
الذي يدل على غروب الشمس أما اللون الأصفر فيدل على القدوة
والحياء والاستقرار والأزدهار.

اللون الأصفر يرمز إلى القدوة والنور والإشعاع.
كما استعمل تقنية الظل حيث أخفى هو أو نوع من البحار
على الأشكال المرسومة في لوحة وللمحافظة في لونا وهي تبسم
والتي تحمل معها لفر إسمائها وكذلك وظف تقنية الاتعكف
والحركة في تشكيل معالم وحدود الجسد.

السنن التشكيلية:

ما يميز هذه اللوحة الفنية لليونانوس وكذلك ما يظهره هذا الفنان بالوقت من بروز هذه الرؤية بالنسبة للنظر الخلفي فكلما ليست رسما على ورقة من الكرتون بل حسما حيا.

إن هذه اللوحة حاضرة بإثبات قدرة الفنان على استخدام الألوان والأصوات ويضاف إلى ذلك أننا لو نظرنا إلى للنظر الخلفي هذه اللوحة وهو يمثل بحري الماء وبعض الصخور والشلال والجبال حين أنه يبرز الشعور بالعقل والسبب في ذلك أن للنظر كلما بعد عن الفرد كان أقل وضوحا في أفراده وتفاصيله ولهذا تفل دائما شدة لصناعة الألوان كلما كان للنظر أبعد أو أبعد وكان دافشي أول من تبه إلى هذه الفكرة.

مقاربة سيولوجية

مجال البلاغة و الرمزية في لوحة لليونانوس

دافشي و سر الشخصية :

لقد طرأت على دافشي تغيرات كبيرة فلقد أصبحت لوحته أكثر انميا للحداب النفسي فكان يبحث عن إظهار الحياة الداخلية وإظهار الشخصية وتسمية الأفراد الذي كان يرسمهم فالتسمية لم تكن، فهي مرآة بين النظرة والفرد الشفتين وكان ينتج ذلك

بإستخدام تقنيّين إحصائيّين، بإختلاف حساب يرمز للتأثير وإعلاق
حوا غريها كأنها في حلم، وصور أيضا جبال جليدية ونور ثورق،
وتقوم التقنية التآزر وفوتوغرافيا يكشف بعض أسرار التصوير للميزة
حيث يختلف تصوير الجسم والوجود باختلاف شدة الضوء أو اللون
لذلك يقوم ليونارد دافنشي بأساليب وتغيرات على هذا المستوى،
لا لوجود كلمات ولكن الأفكار والنظرات هي التي تحدثت³⁰.

إن فن ليوناردو دافنشي نابع من التحليل الخالص والبعيد الجمالي،
فهو يقدم لنا العمل نموذجاً عن الفعاليات التي تنسج في تنظيم
رمزي، وعلمية أسطورية، والانتقال عن ما هو شخصي أو فردي
إلى ما هو جماعي أي عمومي الذي يهدف إلى ترون العصور الوسطى
والخط من أحلام إباحة على الشيء لتقتطع، فلوحة لولانزا لها صلة
برقة الأم وسادها الضاح الذي اقتطع الفنان والذي أسي بواسطة
الفن.

والاحتلام في نظرية فرويد نوعاً نحو الارتداد ويقصد بذلك
العودة إلى زمن الطفولة المبكرة والتفكير الخايم. وهو النمط للمز
للتفكير البدائي السابق على المنطق في المراحل الأولى للتطوّر البشرية
والأسطورة فحيلة الفرد في شخصيته التي أبنى عليها الزمن من

³⁰ د. مصطفى مصطفى، الفن وعالم الزمن، دار المستقبل، مصر، 2006، ص 75.

طويلة الحياة النفسية للجسم البشري أما الأحلام فهي الأسطورة الخاصة بالفرد²⁴.

المعنى التطوري و المعنى التصانفي.

كتب ليوناردو دافنشي رسالة عام 1481 إلى الفيلسوف la zekovic more وسماه إليه مفكرة يدلي فيها بالفكره وأرائه، وكان عمره آنذاك 29 سنة، ضمنى عن الرسم أكثر من فني كانت موجهة للكنيسة فكان يرى أن الأشياء (الأعمال) التي تأتي بشيء للفعل لا تحتوي منها، فحسبه الرسم يجب أن يكون وسيلة بحث ودراسة، كما هو الشأن بالنسبة للعلوم الأخرى. لقد قورنت لوحة لليوناردو بأعمال كثيرة مثل التماثيل الإغريقية القديمة، بالإسكندرية الفرعية مثل spoilen books و بتماثيل bouddhisme و لمؤكدنا ليست مجرد لوحة وإنما هي كذلك صورة ذاتية مصورة للفنان، مرآة الخاصة والفردية، مرآة لعلمه والذكائه والأحلامه.

لدى تلاحظ في مختلف أعمال ليوناردو دافنشي فنية، أمثلة يميل إلى البساطة في التعبير متعلها زمن طوره جوهر روحانيته الفرعية وحيه للتعبية ومكوناتها واستعماله للألوان بطريقة جذابة وعتلما بعد الفراغ إلا وقام بملئه حتى يكون هناك توازن دقيق ومميز للمساحات و بعيد إبداع كل هذا، لأجل حيوية النظر، لذا رغم

²⁴ سيثود الفريد. ليوناردو دافنشي. ترجمة تظليل. ترجمة احمد طه. دار الكتب مصر. 1970
ص. 26.

أن رسوم التصوير الفني والتحت قائمة في الواقع في حالة من القصور
فإن هذه الفنون تلك مع ذلك الحق في تصوير رؤية الحركة لهذا
أحد التصوير الفني في عصر النهضة يبري القصور عن الحركة بإظهار
وضعية وإشارات و إيماءات الأشخاص للوصول إلى المعنى
الحقيقي للصورة³⁰.

لقد كان التصوير الفني في عصر النهضة وخاصة عند ليوناردو
دافينشي قد عكس لكل الجمالي المشهد للإنسان البشري والجميل
وإن هذا العصر لم يعد يبري القصور عنه في القصور والأشكال
لليولوجية فحسب بل وإن صور البشر بعد إخفاء سمات المثالية
عليهم، فمثلا لم يكن لكل الجمالي الأعلى للبركة الجميلة والسبية
بحسب حول صور الملوك وأصحاب المال والفرد فقط، في تلك
الفترة فحسب بل في بورترية النساء حقيقات عادية
وبسيطة، منها صورة لونايزا بلوكندا، ثم من خلالها نقل مشاعر
الكرامة الإنسانية والقدرة وعزيم الشخصيات وفروعة الإنسانية
والحب. فأصبحت بذلك الشخصيات الجميلة الرائعة السامية
وتلك أي الشعور بالفراخ والشرف والفروخية والشماع
الأخلاقية والسياسية وكذلك الانتعاش بصفة قطباء وقبل
والشهامة والعزيمة والإصرار والبطولة فطره الفن فيها اختلقت عما

³⁰ د. محمد عبد الله، الفن وعالم الزمن، دار المعارف، مصر، 1996، ص 75.

هي عليه حديثا فظن الآن أصبحت له مدرسة ونظمه وأكاديميته
المدنية تلك التي تقوم على أسس الصحيح القائم³³.

مقاربة سيولوجية

بجاء البلاغة والرمزية في الرسالة

نحمل لوحة لليونانيزا أسرار خفية التي ظل الكتاب والكتابون
منذ عصر النهضة وطول أakar من أربعمائة سنة يسلون أنفسهم
بالبحث في الأفكار التي قد تكون كانت وراء ابتسامتها العاطفة
التي لا تبي سوى أنها أصبحت حبة شائعا شأن عوليت بطة
شكسبر وديد وبطة فرجيل.

وعندما يتأمل الإنسان إلى أعمال ليوناردو تنقل إلى أذهانه تلك
الإنسانية الأملقة المحورة التي يرسمها على شغف (الفراء) لوانيزا
والتي بقيت إحدى علامات أسطوره للمعزة في التصوير حيث ظهرت
في كل صورة بعد ذلك، ولعلنا نستنتج من خلال صورة لوانيزا أن
ليوناردو وقع تحت تأثير نموذج وزمن طفولة وانحد منها بحالا
تكتسب من أمه وقد وضع هذا النمط الكوانستوقا وهو نحو

³³ نحن نعتقد ان: الانس القويحة التي تشبهني المنصور، ذو الفكر الغربي، هذا، سنة
1971، ص 39.

بين الواقع حين قال " لقد اشغل الفنان طوافي لفئة الطويلة التي
 قضتها في تصوير لوتاليرا بالتصميمات الدقيقة لمعالم الوجه هذه
 السبعة شعور عاطفي ثقل صلبته خصوصاً الانتماء الفاضل
 والفارس الغريب لكل رسومه التي صورها بعد ذلك حين في صورة
 الصندان يوحنا. وأكثر من ذلك في تصوير عن وجه ماري مافونا
 والطفل مع القديسة حنة"

كما أن لموضع اليدين حول البطن دلالة على الحنان اللين هذه
 نظرة وتصورها للفنان ابتها كما أن للنظر الطبيعي خلف نظرة
 أصطفا ذلك الصفاء والبراءة والسلام إضافة إلى تصورات وجهها
 القوية إلى الرقة والحنان والهدوء وأكثر انتماء لوتاليرا الكثير من
 التناقض الكامل الذي يسيطر على الحياة الشقية للمرأة والتناقض
 بين التسلط والإغراء بين الحنان والقلق والرغبة الشهوانية متعلقا
 فرحان كدعلاء أصاب كما أن نوب الذي تركته لوتاليرا يوحنا
 إلى الفترة أو العصر الذي تسمى إليه وهو عصر النهضة وتصور هذه
 القوحة التي تحت نظرة أجمل ما أنتهه الفن في التصوير عن تلكمنة التي
 أنتهها نظرة في ذلك العصر.

أشهر انتماء في عالم الفن التشكيلي:

.. فهذه القوحة الشهيرة رسمها الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي،
 ويعد منها متحف الفنون احتفالات شديدة بحول دون سرفتها،

هناك حارسان يقفان أمام الطوبة بألبستهما الرسمية، كما يقف أمامها مفتش بوليس متذكر بألبسة عادية، وهذا أيضا حارس يحول دون اقتراب الناس من الصورة، أما لوحة الزجاج فويده الشخص ليحول دون إصابة الصورة بأضرار من السكاكين والحجارة، عند زمن غير بعيد بقي القبط على شخص رمي الصورة بحطرك وأن هذه الإجراءات الاحتياطية للمحافظة على الصورة إجراءات ضرورية لا بد منها لأن هذا الرسم القبط الذي لا يقدر بثمن كان قد سرق عام 1900 وقد عز حادثة السرقة لعالم بأجمه و شغل مرم - الشرطة في جميع أنحاء أوروبا فترة من الزمن لم يكن أن تصور أو يصدق أن تلك التحفة الفنية المحروسة حراسة شديدة يمكن أن تسرق لقد كان السارق شابا إيطاليا في الثالثة والعشرون من عمره يعمل في قطع الزجاج اسمه يوجييا وكان في زيارة لباريس يسرى عن هروبه، والفرد العبق الذي ابتاعه لوفلة حينه، وزير الشباب لشخص فلوفر ووقف أمام صورة لواناليزا ياملها ويتفحصها، فرأى فيها شيئا قريبا بفتاة التي كان يحبها وأعد الشاب يردد على الشخص يوما من الصباح حتى للنساء ويطلق واقفا طواف اليوم أمام الصورة، مشغولا بأفكاره، ولم يعد يفكر في عمله الذي يعيش منه، ولا في طعمه أو طرايه والزداد حبه للصورة يوما بعد يوم و أصبح يمس وكان الصورة من لحم و دم، وجن إليها و صار ينظر عليها من الزبائن للصبيان الذين ينظرون إليها

وأصبحوا استحوذت عليه الرغبة القلعة في الحصول عليها مهما كلفه الأمر لتكون له وحده، وافق مع خان ناشو على سرقة القلعة فاقطعها في الليلة السابقة للسفرة داخل أحد مستودعات الصحف، وفي اليوم التالي وهو اليوم الذي يطلق فيه الصحف لتنظيفه، و نظى القبار عن لوحته وكتابه تسأل يورجيا ورفيقه أثناء انشغال العمال في تنظيف للمرات ورعها الصورة من أعلى الحائط بعد أن غفرتا بالتراب و القبار و تقعا نحو الأبواب، الذي ضن أنهما من عمال التنظيف، وفتح لهما أحد الأبواب المؤدية إلى الشارع وبعد أن ودعا الصرقة بالتحفة الثمينة و لم يلبه أحد إلى سرقتها طوال ذلك اليوم ولكن بعد 24 ساعة من الحادث اكتشفت القلعة وجد موطنو الصحف و حراسه البحث عنها في كل مكان بعد أن أغلقت الأبواب ووضعت عليها الحراسة المشددة و تم استحواب الحراس والموظفون ولكن دون جدوى ولما وصل الأمر إلى علم كبار موظفي الصحف بدأ سرقة القلعة أصبحوا بصدمة عتيفة فظنت عليهم في الحال واتصلت إدارة الصحف برجال التحري والتحقيق الجنائي وعم القياً على قوات الشرطة و الأمن قدام في جميع أنحاء أوروبا وقد حاول بعض الخوادم الثقيل من هزل الحادث وحساسة الحراسة مدعين في ذلك أن القلعة على هذه القلعة ليس إلا مسألة وقت لأن السارق سينطق عليه حينما يحاول التصرف بها لأنها معروفة جيداً ولم يمر في جلد أي واحد منهم أن الشاب الذي

استول عليها لم يكن يقصد إطلاقاً أن يعلى عنها وأنه لم ياحلها
إلا لكي يبقها بعيدة عن عيون باقي الرجال.

حصل يروخيا على القلعة ولكن مشاكسته لم تنته، فلقد كان
يلتزم معدماً يكاد يموت جوعاً، وعلى الرغم من كل هذا فانه كلما
تأمل الصورة للملكة على جدار غرفة الصغرة باتت لها لتدني
وحبه القلوع ومعدته الخائبة كان كلما تأمل الصورة علت
الاضامة شفتيه، وانقسم الارتياح على وجهه.

وأصروا وجه خطايا إلى المتحف الإيطالي في فلورنسا عارضا عليه
لونيالزا دون الفن و مقابل شيء واحد فقط هو أن يعين فلورنسا
عليها مدى حياته وشك المتحف في مرسل الخطاب وظن أنه إما
عزل أو سارق فالتصل بالشرطة التي ألفت القبض على يروخيا
وأرسلته فوراً إلى باريس حيث قدم إلى المحكمة، و في ساحة
المحكمة لم يدافع يروخيا عن نفسه ضد التهمة التي وجهت إليه
وحكم عليه بالسجن ستين، قضى منهما سنة واحدة في السجن لم
أخرج منه ولم يعمل يروخيا بعدها إلا فترة قصيرة قضتها في باريس
غريباً من لونيالزا القضية أشهر ااضامة في دنيا الفن و وقد كتب
اسد مورسي الفن الإيطاليين يقول عنها أن ااضامة لونيالزا أعطتها
تبدوا في أن واحد لطيفة و متعرق، ناسية و رحمة وغية و خندقة.
ولقد هو الكاتب الإيطالي الملقب كونيني عن صورة لونيالزا
بالقوة عندما أهدت لها الحياة شعاع من وجم الشمس فقال

واختصت السيدة في علوه ملكي بفرار الفهر والشراسة بكل صلت وراثه الفروع بالرغبة في الغواية والإيقاع في حبال سحر الخديعة والحنان الذي يخفي قسوة القصد ككل ذلك ظهر لم استضى وراء الحمار الضاحك ثم طغت نفسها في شاعرية انبساطها، وكانت في انبساطها فاضلة وريفة فاسية ورحمة رفيقة ومتواضعة.

الحل الطريري الاول والحل التضميني الثاني:

إن ليوناردو دافنشي مبدع هذه القوحة الخالدة لم يقترح في تفسير لوحته معنى مخالف للعنوان الأصلي لرسالة وهذا واضح إلى المدرسة الكلاسيكية الواقعية التي اعتمدها في رسم لوحته بل كانت مطابقة لمعادما الطريري وكانت في البداية عبارة القوحة مجرد رسم لزوجة فاضلي لفضاة فلورنسا.

ولقد حاول الكثيرون استخلاص السر الكامن في انبساطه للوناليزا التي أصبحت تعبر النموذج المثالي للجمال وبعد وفاة دافنشي بوقت قصير عن أبناع مدرسته في فن الرسم بفلورنسا ألهم بتجريد للوناليزا من ملابسها يستطيعون أن يعطوها للفقد هذا السر ولهذا فقد رسموها عارية، لقد رسمت العشرات من هذه الصور ولم يبق منها اليوم سوى ستة عشرة صورة ولكن لم نستطع أي لوحة منها أن تتجلى في الكشف عن سر سخاية تحفة دافنشي الخالدة الذي قال عنها لاركيز دي سعد إن للوناليزا هي الخلاصة كلها للأثونة وهي

نصر من قصص ودوخ الإغراء والرقعة السحرية والشهواتية
للمسقط.

وكتب أحد مؤرخي الفن الإيطالي يقول أن أيلسبة اللوناززا
جعلها تبدو وفي آن واحد لطيفة ومتفردة فاسية ورحيمة وفيه
وخبرة.

السن التضحية في لوحة الجوكندا:

إن لنا مثل للوحة ليوناردو دافنشي للوناززا فيجد أنها تمثل جوهر
روحانية الفنان الرحيم بما يتضح جليا في الانساسة الرقيقة وكان
ليوناردو وقد عاش وفي مثل أعلى يتمثل في حنان الأم الضائع الذي
يسقطه بلا نهاية على الموجود التي لها صلة برقة الأم حيل لينها، في
كل رسماته.

إن هذه اللوحة توضح إعلاء عملية إعادة خلق الشيء للنقطة من
خلال الفن فبها يسقط الفنان مثله الأعلى عن لرائقه وهو الأم من
أصل أن يعود استلاكه أما سر التحويل الإلهامي في فن ليوناردو
دافنشي ففهم من أنه نوع من الخلاص الجمالي بعد تشكوه طويل
ونأمل والانتقال من ما هو شخصي إلى ما هو عمومي.

فليس هو الوحيد الذي كان فنانا الأوبة وبالتالي فإنه يقدم هذا
العمل نموذجاً للفن الذي يتج عن الفعاليات التي تنسق في تنظيم
رمزي عن طريق التشكيف والإزاحة والتعويض.

حرملة وتعليم شخصي

لثونانيزا أشهر أبنسة في عالم الفن هذه الابنسة التي أكرمت المؤرخين وأرثت الفلاسفة والدارسين وحصلتهم يحثون عما وراء هذه الابنسة الفاضلة التي تشهد على عظمة هذا الفنان وعلى أصالة ذلك العصر الفار، هذه القنطة الفنية المحروسة حراسة شديدة وكالها ثروة غريبة شاهدة كل حضارة عريقة وذوق رفيع وعلى فلسفة تؤمن بالإبداع والبدعين.

كتب ليوناردو دافنشي رسالة عام 1481 إلى القنوق la badovic more وجه إليه مشكورة يدل فيها بالذكارة والرائد، وكان عمره آنذاك 29 سنة، فتعلمى عن الرسم الترميز التي كانت موجهة للكيسة فكان يرى أن الأشياء (الأعمال) التي تأتي بشيء للخلق لا تنوى منها، فحسبه الرسم يجب أن يكون وسيلة بحث وفراسة، كما هو الشأن بالنسبة للعلوم الأخرى. لقد ظهرت لوحة ثونانيزا بأعمال كثيرة مثل التماثيل الإغريقية القديمة، بالابنسة الغربية مثل apollon leon و تماثيل badolida و بلوكندا ليست مجرد لوحة وإنما هي كذلك سورة ذاتية مصورة للفنان، مرآة الخاصة والفريدة، مرآة لعلومه ولذلك كله ولأجله.

لدى تلاحظ في انطق أعمال ليوناردو دافنشي الفنية، بلغة يميل إلى البساطة في التعبير متعلما زمن طقوله جوهر روحانيته الرفيعة

وحية للطبيعة ومكوناتها واستعماله للألوان بطريقة سطحية وعندما يجد الفراغ إلا وقام بملئه حتى يكون هناك توازن ظلي وميز للمساحات و يجد إبداع كل هذا لأجل سبوة للنظر، لذا رغم أن رسوم التصوير الغربي وصلت لقامة في الواقع في حالة من الخدوع فإن هذه القنون تلك مع ذلك الحق في تصوير رؤية الحركة لديه، يجد التصوير الغربي في عصر النهضة يبري التصوير عن الحركة وإظهار وضعيات وإشارات و إشارات الأشخاص للوصول إلى طعن الحقيقي للصورة³⁴.

لقد كان التصوير الغربي في عصر النهضة وعامة عند ليوناردو دافنشي قد عكس تطل الجمالي الجليلد للإنسان السامي والجميل وفي هذا العصر لم يجد يبري التعبير عنه في الصور والأشكال الفيلولوجية فحسب بل وفي صور البشر بعد إغناء سمات للافية عليهم، فعلا لم يكن تطل الجمالي الأعلى للحركة الجميلة والسامية بمسدا حول صور الملوك وأصحاب اللال والنفوذ فقط في تلك الفترة فحسب بل في بورتريجات نساء حقيقيات عادات وبسطات، منها صورة لوتاليزا بلوكندا، ثم من صلاتها نقل مشاعر الكرامة الإنسانية واللغة وعزيمة الشخصيات والنوع الإنسانية والحب. فأصبحت بذلك الشخصيات الجميلة الرامحة السامية وحفظت أي الشعور بالواجب والشرف والرحمة والشاعر

³⁴ د. مصطفى محمد عطية، الفن وعلم القرن، دار المعارف، مصر 1966، ص 73.

الأسيلاية والسياسية وكذلك الانتاج بمصلحة الضحايا والبل
والشهامة والعزيمة والإصرار والبطولة فظرة الفن لدينا انحطت عما
هي عليه لدينا فالفن الآن أصبحت له مقبرة ونظمه وأكاديبه
الجديدة تلك التي تقوم على أساس التجميع القديم³⁵.

³⁵ حسن محمد حسن، الأسس التوجيهية للفن التشابهي للتمثيل، دار الفكر العربي - طرابلس، ص 59
9976-9977.

الفصل الثالث

مقاربة سمالية لوحة الإشهارية والشعار

تحليل لائحة إشهارية لفيلم HERO الصيني:

وصف الرسالة:

الوصول: لقد عرفت السينما الصينية عصرها ذهبيا خلال مسوفا الطريقة وهذا مع المخرجين العظمين الثعروين أنتال Zhang Yimou وأيضا CHEN Kaige إذ لأول مرة استطاعت السينما الصينية اكتساب جمهور واسع وعريض يتميز بالعلنية والانتشار فستوات قصصيات هي سنوات حية وحليقة لأزدهارها، وبعد المخرج الفعلي Zhang Yimou من أشهر صناع السينما على الساحة الدولية وهو من أصل صيني أين تكمن الحضارة والتقدم من أشهر أمماته التي تالت جوائز مشهورة عن فيلم Le Sogho rouge عام 1987 Eponces et concubines, Jidou (Hong Gaoliang , 1987 Gaogao Guo 1991 Denglong-Daxiong) وهذه أفلام كلها للمخرج Zhang Yimou وتالت هذه الأفلام، العديد من الجوائز والأوسكرات في مختلف التولية والتهرجات العلية فلهمة مثل مهرجان CANNE .

بـالرسالة لتواصر أعمال مخرج الفيلم الذي نال شهرة ودواج
 ثمارين على الساحة الدولية حيث نال أوسكار سنة 2003 وهو
 يعد أحسن فيلم أجنبي، وهو فيلم HERO، شارك للممثل المعروف:
 JET LI وأيضاً - TONY LEUNG وأيضاً نال فيلم Le Songhe
 جائزة ذهبية في مهرجان برلين عام 1993 وهو عبارة عن
 فيلم أمريكي صيني، وهو قصة درامية كانت مدة عرضه تقارب بين
 1 ساعة و 38 د كات. 31 مليون دولار أمريكي .

وكان تاريخ الإنتاج 24 سبتمبر 2003، ورسالة فني بين ألبها هي
 عبارة عن ثلاثة إعلانية إشتهارية لهذا الفيلم، للمخرج Zhang
 Yimou وهو فيلم (HERO) .

معايير الرسالة: عنوان الرسالة HERO

تتكون الثلاثة الإشتهارية للفيلم من 5 شخصيات وكل شخصية تمثل
 وترمز وتدل على شيء وستطرق إليها فيما بعد.
 هناك العديد من الألوان التي تكون الثلاثة ومنها الأصفر + ال أسود
 + الرمادي + الأخضر + قبي الفاكه «الأبيض» .

إضافة إلى القبي التقليدي الذي كانت ترتديه الشخصيات الخمس.
 كذلك الكتابات، القوية فمن خلال تلخص الثلاثة الفيلمية نجد أن
 الكتابات كانت باللغة الفرنسية مثل B Nomination oscars

2003 meilleur film étranger

Un film de Zhang Yimou + أسماء الممثلين.

والكتابة الإنجليزية للمنطقة أيضا في عنوان فيلم HERO أيضا الكتابة الصعبة إضافة إلى الدافع الضرورية الطبيعية والتي تنطلي في شعاع الشمس . وكذا الشاؤل التي تأتي من وراء الممثلين لكل على حضارة الصين القديمة والفنون والتقاليد وغيرها ويترسها سول كيو ويدل سول الحاكم هذه القولة كذلك الجيوش الكثيرة والتي جاءت في مقدمة والمشاركة للرسالة والتلافة الإخبارية فطعن الأول الذي نمره الرسالة يكمن في كمثل وتفسير عنوان الفيلم بمعنى أن المثل لـ JETLI والذي جاء لمثل لتلك المصلحة البلاد وللتخلص من ظلمه وخطيئه كان في المقدمة حاملا معه العصا والتي كمل وترمز إلى القوة والمناقة لبطل ومنفذ من الظلم والظلميان الذي كان يسود البلاد.

طائفة نسبية :

النسب من الأعلى : (الرسالة المصرية) :

تحدثت عن من أخرج هذه التلافة الإخبارية لفيلم HERO .

Zhang Yibai كان ومخرج عظيم أشتهر بتشكيل بورترتات عن دولة الصين، وموهبته، ومهارته في الوصف طالت كل تصور، وكان يحلم دائما بأن يدع عن الفنون الحرة التقليدية.

قرأ القصص «Wuxia» ومواقفه عن الفن الحربي، بحيث رغب في إيجاز وتحقيق لطايف سينمائي انطلاقا من الأحداث الموجودة في تقاليد، وفضل البقاء 3 سنوات لاكتشاف وجهة قصة البطل.

النسق من أسفل (المدخلة) :

لقد أثار الفيلم ضجة كبيرة قبل عرضه، وحين أثناء التصوير بأحد صور واللقطات من الفيلم وعرضها على صفحات الجرائد والمجلات إضافة إلى أن نشاطات الفرقة أي (فرقة التصوير للفيلم) قدمت وعرضت في شاشات صغيرة في إقليم صيني.

لقد كانت أسرار هذا الفيلم تساوي 800 ين أي 97 دولار أمريكي بحيث امتلأت صالات العرض السينمائية لمطوري 700 هاوي على عشية للمرح.

إن المخرج Zhang Yimu من خلال إنتاج فيلمه HERO أثبت للعالم كله بأن الهدف هو توحيد الصين، إضافة أن للمخرج عدة أعمال كانت خلال لقطتين الأخوين من حمراء نالت إعجابا وشهرة كبيرة.

مقاربة إيكولوجية:

1. المجال الثقافي والاجتماعي :

2.النسق التشكيلية:

من خلال تقصيها وتشخيصها التليق للأفنة اتهم أن تلمذع هنا لم يستعمل الأشكال (فيوت- الميوش) استخدما عشوائية، وكذلك فتموضع الشخصيات كان جيدا بحيث لم يشتت العين من خلال

توزن أسرارهم واستقرار مكوناته وهذا شكل شخصية تتفاعل مع أسرى وكلمة رمز ويهدف إلى نتيجة واحدة هو إبراز ضمن الأول أو الفكرة الأساسية للفيلم والذي كان عنوانه «البطل» وهو للممثل JETLI كما جاءت ورائه الميوش العظيمة وهي ترمز إلى الغمابة التي كان يتبع بها تلك الجبار والذي أسر في النهاية بقتل البطل بالسهم.

مقاربة سيميولوجية :

جمال البلاغة والرمزية في الرسالة :

تجري العلاقة الإشهارية العديد من العلامات البصرية التشكيلية والرموز بدأ بالشخصيات البطله والشخصيات الخيرية الأخرى وكلها رموز فتتوالى العينة للنية ولتشكله من 7 بيوت يتوسطها بيت كبير يمثل بيت الحاكم Chao Hoang والشخصية التي يمثلها القائد الصيني JETLI بطل الكينج كفو هي الشخصية البطله والتي لها دور في تحريك أحداث القصة بحيث كان يرتدي لباسا تقليديا للفن الحربي الصيني ولونه اسود الذي يرمز إلى أعلى درجات التمكن والقوة وجاء شكله بارزا في العلاقة الإشهارية بتوسط الشخصيات الأخرى على شكل تركيبات عمودية وإقليمية ومركزة ونعمن لها أن المكونات تنظم حول محور مركزي محض بالشكل الرئيسي، أو بصورة الأشكال الرئيسية التي ترتكز على عدد من

المحاور، ومن ثم تشعب المكونات أو العناصر من نقطة مركزية أو لها تتكون من شكلين متقابلين أو دمج من الأشكال للتعبئة توجد بينها علاقة ديدميكية.

أما الشخصيات الأربع والمطلة كالتالي:

1. بوليف الكاسر Tony Leung cha wai نال جائزة أحسن ممثل في مهرجان كان شخصية تأثيرة مهمة.

2. لعبت هذه الشخصية دورا أساسيا بطلب قتل Zhang Zhenyuan
cheung man yek أيضا من خلال تصميمها على قتل الحاكم ومبارزة البطل لـ JET LI والتي ماتت بعد أن قتلت مع زوجها الذي تراجع عن قراره فيما يخص قتل الملك وعاش ما أدى لها إلى الحصار ونلاحظ أنها جاءت في الجهة اليسرى من ثلاثة الإعلامية لما نحسن أهمية ومور مع الممثل Tony Leung cha wai الذي قتل مع بداية أحداث القصة.

3. أما الشخصية الأساسية الثالثة كان يلعبها للممثل Zhang Zhenyuan
Zhenyuan الشهير في فيلم Hidden Dragon - crouching Tiger مثل هذه الشخصية للقتال والحصم رقم 02 والذي كان يود في بادئ الأمر القضاء على الملك لكن سرعان ما غير رأيه ولم يقاتل شخصية البطل ونصحه بالتراجع أيضا عن قراره والذي أصاب فيه في النهاية ونجح لجهة للممثل لـ JET LI كما تروي أحداث القصة كان يرتدي من خلال ثلاثة الشهيرة هو أيضا زيا صينيا لقرون القتال، يرمز

إلى القموض وعدم الشغافية والراجع عن القرار ، وظهور في الجهة اليمنى إلى حانب عبادت القوية له و التي كانت تحبه حيا حيا ، وكانت بارزة في العلاقة وأعلى بعض الشيء مع ليس أسفر وأيض دليل على القوة والسمو والظهارة. وهذه هي الشخصيات الأربع التي كانت تحرك أحداث القصة.

و عودة إلى الممثل JETLI نرى أنه كان يحمل عصا بيده وبمسكها مسكة قوية ترمز إلى أنه جاء لتحقيق العدالة و الأمن والاستقرار إلى البلاد وذلك عن طريق محاربة المالك وحاشيته وقبضي للملوك البست الآخرين و هذا كله عن طريق القوي.

تتكون أيضا العلاقة الإشهارية الفيلمية HERO من كتابات عديدة و بلغات مختلفة مثل الفرنسية - الإنجليزية - الصينية و هي كلها ترمز إلى أن العلاقة الإشهارية لهذا الفيلم ليس لطيف منها الوصول إلى الجمهور الصيني فقط بل أيضا موجهة إلى جميع الجماهير العالمية وهذا ما يدل على أن الفيلم لا يطمح إلى شهرة محدودة بل يسعى وراء الشهرة العالمية حتى أنه من خلال تبعها لأحداث الفيلم نلاحظ أن لغة الممثلين ترجمت إلى اللغة العربية، وهذا كله لتساج الفيلم والتعريف بتغطية توحيد الصين.

ونلاحظ أيضا أن عنوان الفيلم HERO و الرمز كان ملازما للممثل البطل JETLI. أيضا فالبيوت التي قُلت البطل كانت وراء الشعبية وعندما لا يصح، كما يدل على الحداثة التي كان يتمتع

لما لذلك ومن جهة أخرى تدل على أنه وبالرغم من الخوض في البطل لم يتراجع ووقف في وجههم وهذا ما يؤكد قوته وشجاعته ومن ثم فالشعاع الأصفر الذي ينبع من الوسط ويظهر على شخصية البطل، دليل على النور و الأمل و خروجا من الظلمة التي تدل على أن الأمل معلقة على البطل لتحرير الصين من ظلك التتبع، و جاءت في شكل مناهج طوبية طيبة (خمس) و جاءت الخلفية باللون القين القادم لثقل إلى السواد و الذي يرمز إلى الظلام والتمرد الذي كانت تعيش فيه دولة الصين.

التمين التفريري الأول و التمين التضميني التالي :

من خلال تحليلنا لهذه الرسالة البصرية والتي هي عبارة عن لافتة إعلانية لبيع HERO يتضح لنا أن التمين التفريري الأول و الذي كان يقترحه منتج الرسالة هو واضح و جلي بحيث عنوان اللافتة والذي تطابق عنوان الفيلم يعكس لنا محور التمين أو الفكرة الرئيسية التي يرتكز عليها الفيلم و هكذا أيضا من خلال تركيبات و الألوان و الرموز و التي أدت وظائفها و أبلغت الرسالة التي كان يطمح إليها المخرج Zhang Yimou ألا وهي إقناع الجمهور الصيني بضرورة متوحدة و إغراق أيضا من خلال عرض أشكال اللباس الحربية منها ملابس الحربية و التي تعكس لنا إنتاجه و قدرته على إيجاد نقطة ضعف الجمهور و خاصة الصينيين الذي يعيش مثل هذه الأزمات .

و في الأمور استعملنا أنه و رغم النجاحات التي حققتها اللائحة
والدليل على ذلك رواج الفيلم إلا أنه كان من الأحسن و الأفضل
عدم إعمال شخصية لذلك و التي مثلها *ming chandoo* لأنها لعبت
دورا أساسيا في أحداث القصة و أما ر آيتا سابقا إلا أننا لا نلاحظ
الشخصية على اللائحة الإعلامية و هذا أعطت الأهمية كلها للممثل
ETU الذي يرمز للبطل .

شبكة تحليل الرسائل البصرية

طريقة تحليل الرسالة البصرية الثانية:

- [وصف الرسالة:

«المرسل:

التعريف بـ **مقاطعة الجزيرة**.

ظهرت "الجزيرة" إلى الشاشة الإعلامية في أول نوفمبر 1996،
بدأت بـثث لمدة ست ساعات يوميا، وفي شهر فبراير 2000
اكتمل بثها على مدار اليوم.

تتعد من الفوعة بـثث مقرا لها، جاءت نتيجة شراء قطر محطة
تلفزيونية إسرائيلية باللفة العربية جامعة من هيئة الإذاعة البريطانية
"BBC"، أنشأنا هذه الأمورة لصالح الشركة السعودية "أوربت"
إثر عقد شراكة بين الطرفين، تميزت بأسلوب متميز في العمل
وسهولة كبيرة في طرح الموضوعات المحظورة من قبل مختلف الأنظمة

العربية، وحفظت بذلك أساساً متعللاً في طرف قياسي حلت خلاله عدداً كبيراً من التشايعين نحو مختلف الأنطاز. برزت كفضائية مختلفة عن كل الفضائيات العربية بتخصصها في التوايح الإمبرارية بأسلوب وورثته من القضاة الإلامية البريطانية، وعرفت بأنها أكثر الخطابات التوجهية ذكاءً ومشفرة على إلتناح للتفرض بموضوعيتها³⁶.

كما تتميز بأنها القضاة الإمبرارية العربية الأولى التي تتجه لمحا مستقلاً وسراً ومهلباً في كل ما تعرضه من أخبار وحوارات وبرامج، وكان شعار القضاة "نراي ونراي الأمر" تأكيداً على استبعاد جميع الآراء مهما تباينت دون إلتهاج خط سياسي بعيد، وعلى التكميل والتفوق والميلانية في الطرح، والعمل وفق أعلى مستويات لغوية الصحفية المتقدمة، بما أكسبها احتراماً كبيراً وشهرة واسعة بين التشايعين العرب في كافة أرجاء العالم.

تولي "الجزيرة" أهمية خاصة في برامجها لنشرات الأخبار وقضايا الساعة والتي تعرض من خلالها التوايح الحوارية الحية، والتحليلات السياسية والإمبرارية على منار الأسرع، كما تبث العديد من نشرات الاقتصادية والبرامج الرياضية والفوتقبة والعلمية والترفيهية التي إلتذب مختلف القضاة والقرايح من الجمهور³⁷.

³⁶ قياسي متعلق بالبريد، الجول قرا الأذن الإلماني العربي، العرب-إل، ريد 30 يوليو 1994، مجلة البحث العربي والفكر، العدد 49، سبتمبر / أكتوبر 2000، باريس، ص 34.
³⁷ صان زاهر 30 يوليو 96، مجلة القسرية، وكوس، بطرا، السكك-جريدة القرون العربي، عدد 427، الأسبوع من 13 إلى 19 نوفمبر 2000، ص 14.

وتركز على الممثلين السياسيين والمراقبين المعروفين على الساحة
الحرية، وكذا مسؤولين من قبلتان للعبة بالحدث سواء من داخل
السلطة أو من مجموعات المعارضة، وهذا سبب سحق بعض أنظمة
الحكم الحرية على فضائية "الجزيرة"، إذ تمكن التلفزيون بفضلها
من التعرف على شخصيات معارضة كانت ألسانها وصورا حادثة
على الفضائيات.

كما تتميز باللغة الحرية الرقابة التي تقدم بها كل المواضيع رغم
تعدد حساسات الصحفيين، وعدم استعمال الطريقة إطلاقا، وتتميز
أخبار الجزيرة بأنها أخبار ترتبط بمراسلات ومراسلات تحليل الخبر
وتعطي خلفية وأبعاد، وتقدم طبعا لأسبقة الأخبار التي يكتسبها
الحدث لا لأسبقة التنظيم البروتوكولي للمؤرخ على القنوات
الحكومية، إضافة إلى المقدمة التصويرية للمناظرة للأخبار من ناحية
المنع الإنشائي والصور المرافقة له، كان هذا كله شيئا جديدا
وحيثما جعل مشاهدين كثيرون يتركزون بالنسبة للمحلب الإخباري
على "الجزيرة" التي تسد ذكاء القائلين عليها في تقدم القنوات
الإخبارية في منتصف الساعة، لإعطاء المشاهد حرية الإطلاقة
السريعة على القنوات الأخرى، وكلها تقدم الأخبار في تمام
الاستديو وتحت أيضا على تكنولوجيا متطورة، حيث بدأت بالث
الرقمي منذ إطلاقها بفضل ما جهزت به من أحدث تقنيات
الإنتاج ولبث التلفزيون، ويعطي بها كل مناطق الشرق الأوسط

وجمال إفريقيا وأوروبا وأمريكا الشمالية.

1 الرسالة نوعها: (شعار الجزيرة)

محتوان الرسالة بالجزيرة

تاريخ الرسالة وظروف إنتاجها في أول نوفمبر 1996،
بداية البث

شكل الرسالة ونوعها فهو الشعار الثوري اللغوي
Logotypes، تستعمل في هذا الشعار تشكيلات معينة من
حروف وألفاظ .

2- مقاربة نسبية:

2 (النسق من الأعلى) الرسالة البصرية:

كتب الشعار بالخط النوناني الطفراني على شكل
إحصاء، ملون باللون الأصفر الذهبي مزخرف بالتخطيط
وحركات خط القلت، تشبه إلى حد بعيد النونان القلبي .
وهذا الخط النوناني الذي تم اكتشافه في أوج أيام الخلافة
العباسية أي من المدارس الخطية للقاهرة. وقد كان يستعمل
في كتابة التراجم والنوادر، وبعض عتوين الوثائق المهمة في
الإدارة وكذلك بعض الوثائق والشهادات، وبعض الخطوط

الترفية في الشعارات بواسطة الخط الديواني من القناعية القلبية،
فإنه طبيعي ومخالي من الرسم وما يلاحظ في نهاية الحروف،
غير أصلي وإنما للكتابة أي سر القلم.

3 (النسخ من الأسفل) المدعبل:

"قناة الجزيرة"، التعريف والصدى الإعلامي.

عندما ظهرت قناة "الجزيرة" بقطر في نوفمبر 1996، شذت
إليها الأنظار منذ البداية، وأدعت متبعتها بأسلوبها التميز في العمل
وحرافها على طرح المواضيع المخطورة من طرف مختلف الأنظمة
العربية، واكتسبت بذلك مكانة عالية في الوسط الإعلامي العربي.
فستحاول في هذا البحث عرض الفضاء الإعلامي والسياسي الذي
برزت فيه "قناة الجزيرة"، والتعريف بها وتمييزها، وصفها
الإعلامي.

الفضاء الإعلامي والسياسي الذي ظهرت فيه قناة الجزيرة.

يعتبر إقامة قناة "الجزيرة" من أهم الأحداث التي شهدتها مساحة
الإعلامية والسياسية العربية في نهاية القرن العشرين، وخاصة بعد
حرب الخليج الثانية والتي كانت من أهم الأسباب التي ساهمت في
بروز هذه القناة، ذلك لأنها خلقت من التكتاتزمات التي حكمت
المساحة العربية، والتي كانت بيد المملكة العربية السعودية من حيث

تأثيرها الكبير على المستويين الإعلامي والسياسي.

هذه "الجزيرة" حايث كإعلان عن نهاية طبيعة الإعلامية السعودية ذات الاتجاه الرسمي الذي لا مجال فيه للاستغدية الإعلامية، ودانت قرابة الطرد والتصف حيث ازدهرت هذه الطبيعة السعودية خلال مرحلتين :

1) فهي للرحلة الثانية التي ازدهرت لها الاستغدية الإعلامية، وكان إضرام نيران الحرب الأهلية بلذات يستهدف أساسا تلك الاستغدية التي كرست مثابا ليواليا ضاقت به صفور الأنظمة العربية.

2) فهي للرحلة الأوروبية، أين ازدهرت الصحافة العربية الثباهرة والتي ضاقت لها الساحة الثانية إثر دخول بعض الأطراف كسوريا والعراق، فانتقلت مجلة "المستور" إلى لندن، وصارت "الوطن العربي" "باريس ونقل سليم اللوزي ملكه إلى لندن أين أصبحت أهم وأقوى نشأة الإعلامية العربية³⁸.

وظهرت صحف ومجلات أخرى مثل "المستقبل"، "العرب" و"الشارع..." الخ، التي شكلت في مجملها شبكة إعلامية استغدية، وفتحت منارها لمختلف التيارات الفكرية والفلسفية بما فيها المعارضة، لكنها لم تصل إلى الشارع العربي نظرا للمراقبة التي تمارس عليها من طرف الحكومات العربية لأنها لا تتصمم وسياساتها،

³⁸ فسي مطلع العربي، فيوز طرة الأمن الإعلامي العربي: العرب قبل وبعد "الجزيرة"، ص 24
فصلت العربي واليوالي، العدد 49، ص 49، لظهور (2000)، باريس، ص 24.

وباندلاع الحرب العراقية-الإسرائيلية أوقفت مجلة "المستور"، ورغم أن هاتين المجلتين كانتا متعلقتين سياسيا إلا أنهما كانتا تظهيران في الاتحاد الصهيوني الحر والقوة الاستقلالية والطموح للنبي، وكان توقفيهما إشارات واضحة يستهدف في الأساس الكتابة المستقلة، ويقتل باب التعددية.

وبعد هذا استمر العراق في إصدار بعض المطبوعات في أوروبا، فظهرت "كل العرب" و"القطيعة العربية" في باريس و"القصص" في لندن، لكنها أخذت طابعا إعلاميا سعوديا، فكانت "كل العرب" العراقية تراسي للمصالح السعودية وأصبح الخطاب الإعلامي لهذه الصحف، والصحف اللبنانية أيضا يتجه توجها سعوديا نتيجة التمويل المباشر وغير المباشر لهذه الصحف من طرف العربية السعودية، وكان هدف هذا التمويل حين وإن لم تكن هذه الصحف الأفكار السعودية فمن أجل عدم معارضتها وعدم انتقادها على الأقل.

لكن حرب الخليج الثانية أحدثت حزة عميقة داخل المنظومة الإعلامية العربية ذات الطابع السعودي، حيث اتخذت الصحف اللبنانية اتجاه الحفاظ على نظرية اللبنة، وانطقت في إمكانية لم ضرورة نقل هذه الصحف إلى داخل البلاد. فراجع الدور القيادي للسعودية يعود إلى أزمتها المالية بعد انخفاض أسعار النفط، والصاريات الضخمة التي أفقدتها أثناء وبعد حرب الخليج، إضافة

إلى تقليص الدور الجيوسياسي للسعودية نتيجة الضغوط الأمريكية للتردية منذ حرب الخليج، مما أدى إلى التكملة جانب الحركة والمبادرة السعودية المستقلة.

كما أن نقص الاعتماد بالصحافة العربية غير السعودية، وغياب اللغة الإعلامية، وكذا التقليل من أهمية إسكانيات الإساعة التي قد تعرض لها السعودية، حيث ساد داخل أوساط الحكم السعودي أن الجهة الوحيدة التي يجب أن لا تسها في الجهات والحركات الإسلامية.

كل هذا شجع على إهمال الحرية العربية للمؤسسات الإعلامية السعودية والمركز فقط على عودتها السعودية، كما أن توقف السعودية دعمها للمؤسسات الإعلامية بما فيها المؤسسات السعودية مثل "كشرك الأوسط" و"مصلحة MBC"، والتفويض توزيع "كشرك الأوسط" "فريد سر صها في أوروبا وبعض الدول الأخرى، وتقليص عدد العاملين بها واستغنت عن أصحاب المرتبات المرتفعة، كما زادت من تراجع الإقبال العربي عليها خطها الاقتصادي الذي اتجه بهرابة إلى التطيح مع إسرائيل³⁶.

في ظل هذه الظروف التي ميزها الانهيار أو التراجع الإعلامي السعودي ظهرت قناة الجزيرة عام 1996 بالدوحة في قطر بشكل

³⁶ إسمي صليح فريديش، جهاز القراء الأمن الإعلامي العربي، العرب: قبل وبعد التطوير، ص 24
المنشور العربي والكتابي، العدد 99، يناير والفتور 2000، ط 1، ص 24.

غير متوقع من طرف المسؤولين السعوديين، إذ لم يعلموا ذلك لما ألفوا عقد الشراكة بين هيئة الـ "BBC" البريطانية، وأصحاب شركة تلفزيون السعودية "كرويت"، وتشغل بالهيئة التلفزيونية الإسرائيلية بالقناة العربية، والتي أنشأتها الهيئة البريطانية لصالح الشركة السعودية، هذا التوفيق دفعت مقابلة السعودية تعريضاً ضامناً لجهة الـ "BBC"، هذه الخطوة السابقة الذكر هي التي أصبحت التوافق والميثاق الأساسي لتقيام قناة "الجزيرة" فيما بعد، حيث وجد أمر دولة قطر ووزير خارجيتها الفرصة الثمينة لشراء قناة تلفزيونية جاهزة وعلى درجة عالية من الحرية والشفافية لتقديمها في الوقت الذي كان القطريون يطمحون إلى إصدار صحيفة عربية دولية ذات طابع متعبر، والتي أفتتهم قناة الجزيرة عنها⁴⁰.

لقد حانت قناة الجزيرة في وقت اكتظت فيه سماء العالم العربي والقري على حد سواء بالقنوات الفضائية، لكن على كثرتها لم تكن تستقطب الكثير من المشاهدين، كما فعلت قناة "الجزيرة"، فالقنوات الفضائية العربية تميزت بالإباحية بشكل عام، في حين لم تعمل القنوات العربية سوى على تعميم الطابع الإيديولوجي للنسج بلغة الخشب، وتلميح صور الحكام العرب خارج أوطانهم وجاء كاستكمال للتطور الذي قامت به القنوات الفضائية منذ بداية

⁴⁰ نفس مصطلح القروي، البيرقارة الأمين الإجمالي العربي: العرب، قال: بعد الجزيرة، مجلة البحث العربي والقبلي، العدد 49، يناير 2000، باريس، ص 84.

دسول تلفزيونيون إلى قنوات العربية في أواخر الخمسينات حيث لم
تتم سوى بضع الصور المثالية للتسليم والحكومات إضافة إلى
حصص وأقلام قسدية، ويعود ذلك إلى ارتباطها بالأنظمة الحاكمة
التي لا صوت يعلو فيها فوق صوت الطبقة الحاكمة.
عندما بدأت قناة الجزيرة تبث برامجها سنة 1996، استطاعت
منذ البداية أن تجلب إليها الانتباه وتصبح لها مكانة خاصة ومميزة في
المساحة الإعلامية العربية والدولية.

3- مقارنة تكنولوجية:

الجال الثاني والاجتماعي:

العولمة وقناة الجزيرة.

إن قناة "الجزيرة" من خلال ترعها على فضاء القنوات
التلفزيونية العربية وحتى بعض القنوات العربية القوية، ومن خلال
وسائلها واستراتيجيتها الإعلامية دخلت حق في عالم العولمة بتجارب،
فمن حيث مقاييسها القلبية تعتمد على الظهور والتوعية بالترجمة
الأولى ويظهر ذلك في تعدد حصصيات العاملين بها، كما يصل بها
إلى مختلف أنحاء الكرة الأرضية، وتنتشر مكاتبها ومراسلوها في جميع
القطار المساحة ذات القيمة الإعلامية في العالم، كما تنقسم بطابع
مميز سواء من خلال تكنولوجيتها الاتصالية ولغوياتها المستعملة

أو من خلال طرق معالجتها للأخبار والمواضيع وكل هذا للتأثير
 باسمها العالم الإعلاني المعاصر وتحتلها دول العزلة.
 على هذا البحث سنحاول إبراز فضل الإعلام للحزبة في
 عصر العزلة من خلال إبراز مكانتها على المستوي العربي والعالمي،
 ثم في إطار النظام الإعلامي العالمي الجديد وذلك من خلال ثلاث
 مطالب⁴¹.

أولاً "الحزبة" والعزلة العربية.

عند قيامه بعزلة إلى محطة الحزبة قال أحد الرؤساء العرب :
 "كل هذه القضية من على الكويت هذه "مشوا إلى بعض
 الفرقعات الإعلامية التي قامت بها هذه الحزبة التي يحتوها بعض
 القادة محطة يتوقف عندها أي معارض سياسي قبل أن يستقل القطار
 متوجها إلى محطة القادمة.

فلقد استطاعت "الحزبة" أن تكسب رضى الشارع العربي
 باعتبارها غطت أحداث 11 أيلول، وغطت الأحداث الدامية في
 شوارع فلسطين، وباعتبارها للتفلسف وما الوحيد في نظر العامة لا
 يستهان بها من الشعب العرب الذي يتوجه إلى الحزبة لتكون الرنة
 التي يتفلسف منها، خاصة الخطاب للمعارضة العربية، وهي التي تنقل

⁴¹ انظر مقال العزلة، الجار فيرة الفان الإعلامي العربي، العرب قبل وبعد 11 أيلول، ص 24
 قسنت العربي والعزلة، العدد 49، سبتمبر 2000، باريس، ص 34.

تتشعوب العربية فمع الأنظمة والجيش العربية لشعبها وثقتها
 حقوق الإنسان فيها، وثقتها ليس للمشاهد العربي فحسب بل
 والمشاهد والرقاب الأجنبي الذي اعتمد بعض الجزيرة كمصدر
 إخباري، بل ومستعصي الانترنت من خلال موقع "الجزيرة قبلت"
 الذي يترفع عنه كثير من القراء من كافة أنحاء العالم ويقول
 "جون أترمان" وهو باحث كبير في المعهد الأمريكي للسلام
 بواشنطن: "إن القواعد القديمة التي كانت تحكم الطرق التي تتعامل
 بها المجتمعات التقليدية في الشرق الأوسط مع الأخبار والمعلومات قد
 تبطلت نهائياً لا رجعة فيه نتيجة لانتشار محطات التلفزة عبر الأقمار
 الصناعية واستخدام وسائل إعلام حديثة في الحياة اليومية في
 المنطقة"، ويعد قيامه بحركة بمنطقة الخليج للتحديث مع علماء
 مؤسسات إعلامية عربية، وصف قناة "الجزيرة" "بالظاهرة" في
 حياة المجتمعات والتي سيطرت على موجات الأثير وأرست القواعد
 الإعلامية والإعلامية في العالم العربي.

كما قال أن التلفزيون "الجزيرة" يجعل من دولة قطر قوة إقليمية،
 وأن "الجزيرة" كمؤسسة إعلامية هي أهل إصحاب كبير، إذ لديها
 مكتاب في جميع أنحاء العالم وهي تتنافس بقل الأخبار العربية من
 العالم العربي بصورة أفضل من محطات دولية أخرى⁴².

⁴² كعبي صلاح القرواني، أهمل قرار الأمن الإقليمي العربي العرب قبل يوم 11/9، مجلة
 البحث العربي والدراسي، العدد 499، صفر / أكتوبر 2000، باريس، ص 24.

من جهة أخرى ذكر الإعلامي العربي "جهيل عازر" أن يوم انطلاق الجزيرة عام 1996 كان نقطة تحول وثورة في الإعلام العربي، وضحت باب للنخبة الإعلامية، فأعطت قنوات أخرى تقليدا من حيث الشكل والمضمون، وهذا شيء إيجابي من أجل تطوير الإعلام العربي، كما أنها تلك تجربة الصحافة والإعلام قبل الإذاعة البريطانية أو "BBC" إلى نشرح الإعلامي العربي غالباً جمهور العربي كان يتوجه إلى قناة أو "BBC" لتتبع تطورات الأحداث في وطنه لأنه لم يكن يحصل عليها في وسائل الإعلام المحلية في ذلك الوقت، ولقد استطاعت قناة "الجزيرة" كوسيلة إعلامية عربية أن تنقل قصور فرائضة للجمهور العربي.

وفي الأسبوع الأول من شهر أكتوبر عام 999 تهاش وزراء الإعلام في دول الخليج ولادة عشر ساعات متواصلة موضوع الشكوى ضد قطر، بسبب ما تبثه قناة "الجزيرة" التي تطلق من عاصمتها الدوحة، ورغم أن الشكوى جاءت من قبل البحرين بسبب وجود معارضين بحرين في أحد برامجها ورغم تصريح القذوب القطري في الاجتماع بأن "الجزيرة" لا تمثل السياسة الإعلامية لحكومته، إلا أن الوزراء أصدروا بياناً قررُوا فيه اتخاذ موقف موحد من الأفراد والؤسسات الإعلامية التي تنسب إلى دول المجلس، واستخدام الدول الأعضاء ما لديها من علاقات مع أي دولة أو وسيلة إعلامية لتحويل الاستفراء والتشهير بأي من دول

على التعاون، وتم الاتفاق على أن تقوم الدولة التي تعرض للإساءة بإبلاغ الأمانة العامة بالإجراء الذي تترجح اتخاذه، واعتماد البريد الإلكتروني لهذا الغرض، وهكذا اكتسبت الأمانة (المفوضية) طابع الأهمية التصوري والمحاكاة للدرجة المنحوة إلى الإنجاز المبكر⁴³.

وقد نشر من التعليقات في صحف أمريكية وأوروبية حول هذه القضية الظاهرة وما أشبهه من ضجة كبيرة في الأوساط العربية، والسبب في ذلك يكمن فيما تلعبه من برامج الطفل والحوار لقضايا تعتبر بالنسبة الأنظمة العربية من الحواجز المتنوع الكشف عنها، وأغلب هذه البرامج مفتوح على الطوائف مع المشايخين، يشاركون فيها بأرقهم وأسطهم بقدر كبير من الحرية، وكذلك فارقا الوثائقية والحية، وما استقطبت من رأي عام عربي سياسي، وبين وثقائي ومعالجتها للظروعة العصرية رسوم للوطن العربي في كل مكان، ومثل هذه البرامج يختار من أساسيات أي تلفزيون في حقلها المعاصر، إلا حقلها العربي الذي لا زالت وسائله لامية والسجوة والظروعة مسخر للملوك والرؤساء والفرعاء وبطانهم الحاكم، تحدث عن عظمتهم ومنحرفيهم ويستعملونها لإثبات عظمتهم بحساسة أو بدون حساسية، هذا من جهة ومن جهة أخرى تتوزع باقي برامج هذه المحطات بين الأفلام والمسلسلات والبرامج

⁴³ قسم مطبخ القوي، الجوارق: الأمن الإسلامي العربي العرب، أكتوبر 1997، ص 24
المجلة العربية والقوي، العدد 49، يناير/فبراير 2000، باريس، ص 24

الفرعية.

ليس غريبا أن يحاول القضاة العرب إلى "الجزيرة"، وهذه الأسباب لا لغوها أصبحت هذه الفتاة القطرية، هذه الفترة الصعبة في عبط الإعلام العربي.

عند ظهور مجلة أُنشئت الفتاة الألمانية الرئيسية تقريرا عن "الجزيرة" دعته بقطرات من برانها لفترة مثل التفتت حول تعدد الزوجات الذي عارضته السيدة الأردنية "نوحان فيصل" أمم الصحفية المصرية "صافيناز كاطم" حتى أصبحت الأسيرة من التفتت بحصة بأن القصة من صميم الإيمان بالشرعية الإسلامية.

كما أثار التقرير الألماني إلى أن الحكومة القطرية قطعت القرب عن العاصمة ليلة إقادة الصراع العموي في البلاد، وأن حكومتين الكويت والأردن أغلقتا لفترة مكاتب "الجزيرة" في عاصمتيهما، مستقلة بذلك على أن "الجزيرة" أصبحت تسبب صنادها للأنظمة العربية، أما الحكومة السعودية فتصدروها عطوبة وتشكل عدوانا على الصنويات العربية⁴⁴.

أما صحيفة "نكس" المعروفة في برلين بملكتها يوم 12 أوتوبر 2001 فوصفت مجلة "الجزيرة" بأنها ربح متعنة في الإعلام العربي، هبت من ركن لم يتوقعه أحد وأن ما تقصده من رأي ورأي أمر

⁴⁴ بر مكي أمين عيسى، الجزيرة وميزورة مجلة الصناد العربية والقطري، الفتاة 29 سبتمبر / أكتوبر 2000، باريس، ص 11.

معارض يعتبر ثورة في منطقة تستخدم فيها وسائل الإعلام كأداة
للتحوّل الحكام، ثم خلصت إلى القول على لسان أحد مدبري برامج
"الجزيرة": "البعض يحب، والبعض الآخر يكرهه، ولكن لا
يستطيع أحد أن يتجاهله".

فلقد لعبت "الجزيرة" الدور البارز في حركة حيوية غير مسبقة
في المنطقة العربية، ويذكر ألا يشاهد أي مشاهد عربي في الوطن
الغربي أو في قنصتين الأوربية والأمريكية أخبارها وتغطيتها
وبرامجها، بل أن أحد الرؤساء العرب تدخل هو القضاء أكثر من
مرة لمشارك في نقاشات، كما لعبت هذه القضية من عدة حكام
حرب للذبح والإشاعة، فلما لا تكون محطات هؤلاء الحكام مثل
"الجزيرة" أو أحسن منها؟

ففي العربية السعودية في الأونة الأخيرة برز تيار عبر شبكة
الإعلام الخارجية نصيفه حملة ليبرالية تتحدث عن ضرورة الحوار
والتواصل مع الآخر كحل للإشكاليات الزمنية، وضرورة الإصغاء
للآخر والاحتجاج عليه والقبول بالاختلاف... واحترام الرأي
المختلف مهما كانت نرجته والتماعه.

أما باقي أقطار الخليج فإن عمليات التحول فيها للتأثرة
"بالجزيرة"، بدأت تظهر خاصة في الإمارات والبحرين واليمن من
خلال اقتراح جديد على المعارضة والمناهج للتصالح إزاء الرأي الآخر،
كما أن قنوات أبو ظبي تحاول إغراء مدبري ومفكرين برامج

”الجزيرة” للقدوم إليها.

كما لا تخفى التكتلات السياسية لـ”الجزيرة” في ليبيا،
الحرية الحاشية، طلبة في أمرها مع المعارضة التونسي الكبير
”الشيخ قنوشي” أكثر تارة تونس، حتى أصبحت شوارعها
ومساحها خالية يوم بها، ورغم أن حكومتها سحبت سفورها من
النوحة احتجاجا، إلا أن النظام في تونس يواجه الآن ضغوطا دولية
لم يواجهها من قبل من أجل إطلاق سراح السجناء واحترام حقوق
الإنسان، وتكرر الأمر نفسه حين سحبت السلطات الليبية سفورها
في النوحة أيضا احتجاجا على بث برنامج الإساءة للعالم الذي
استضاف فيه القناة الكاتب الليبي للثب في أوروبا ”فرج العبد”
واقتضاه النظام الليبي.

”قناة الجزيرة” والغفلة الدولية.

إن تغذية قناة ”الجزيرة” لأحداث 11 سبتمبر 2001
والأحداث في أفغانستان أثارت غيرة وحسد فترات فضائية أخرى
وحقن بعض الأنظمة والقوى.

وهي التي انخرعت بإجراء مقابلات مع ”أسامة بن لادن”، وكما
كانت هي القناة الوحيدة القادرة للبث بشكل متواصل من
الأراضي التي تسيطر عليها حركة طالبان، فاستطاعت بذلك أن
تغرق الأماكن البعيدة في أفغانستان، وغطت هذه الأحداث بعضة

متكاملة، متواصلة، وغير معهودة لدى المشاهد العربي.

وبسبب هذه الطبيعة طليت الولايات المتحدة الأمريكية من أمور دولة قطر كبح جناح هذه القناة التي بنت عدة مرات مطارات أخرى لها مع "بن لادن" وأبدى المسؤولون الأمريكيون اعتراضهم على توفير "الجزيرة" قنواتاً يتبع لمعتلين معتقدين لواشنطن نشر آرائهم. في حين صرح وزير خارجية أمريكا بأنها تفسح المجال واسعاً واعتماداً كبيراً لبعض التصريحات القليلة وغير للمسؤول، كما التفت هذه القناة بالتميز في تغطيتها لأحداث 11 سبتمبر والأحداث في أفغانستان ومنذ ذلك الحين كثرت مشاريع الإذاعات والفتوات القضائية بلغات مختلفة في عدة دول غربية وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، فرنسا وإسرائيل، الكل يبحث عن التأكيد على الرأي العام وتوجيهه حسب سياسته الخاصة، وكلها محاولة لإطاحة هذه القناة القطرية التي أثارت كل هذه الضغوط في حين التمس صناع القرار العرب بضرورة التحصين وتقديم هذه الوسيلة الإعلامية الموجهة إلى المشاهد العربي.

فالولايات المتحدة قررت إعادة ترتيب عملها الإعلامي، ونقل ذلك في مشروع يهدف إلى إنشاء قناة تلفزيونية فضائية إخبارية تبت برؤيتها باللغة العربية موجهة إلى الشرق الأوسط وشمالي إفريقيا، وعملها العمل على تغير الرأي العام العربي خاصة تجاه "الجزيرة" وإتقاء فضائيات المساسك، ومحاولة الضغط على هذه القناة

(المحررة) لتوجيهها إلى العمل داخل الإطار الحكومي الذي تسم به
عمل القضايا العربية، والتوسع الرسمي يعني تعطيل العمل
الإعلامي لهذه القناة وتراجعها عن بعض حرياتها وتقليص هامش
تعبيرها.

ونقلت صحيفة "الغارديان" البريطانية عن مصادر أمريكية
مطلعة أن لجنة "الليدرة" 911 اقترحت على الرئيس الأمريكي
"بوش" تخصيص نصف مليار دولار لإطلاق القناة التي ترى فيها
واشنطن وسيلة لتواحيده الجهود الإعلامية لقناة "المحررة" القطرية
في العالم العربي.

ويكف السيناتور "جويدن" الرئيس الديمقراطي للجنة العلاقات
الخارجية التابعة لمجلس الشيوخ، من وراء المشروع الذي يتجاوز
مبادرات البيت الأبيض الخالية، ويكمل مرحلة جديدة من حرب
الدعاية التي تضطلع بها الآن حملة صوت أمريكا ورائدو أفغانستان
الحرة.

وتنظر الولايات المتحدة في أساليب جديدة لتواحيده حملة العداء
للتربية ضد أمريكا، وكان المشروع مطروحا للمناقشة قبل
أحداث 11 سبتمبر وإن كان بميزانية أقل (245) مليون دولار.
ورغم التكلفة الكبيرة للمشروع، إلا أن واشنطن تعده استثمارا
مفيدا للاستحواذ على عقول الشباب وتحفيز التحيز للمنظمات
الإسلامية التي تقنعهم بأن الولايات المتحدة تعادي الإسلام.

وثبت الشبكة المشيئة بإرسالها على مدار الساعة وتمتد برامجها
بـ 26 لغة بالإضافة إلى اللغة العربية الأساسية، ويغطي بها ١١١
قناة إسلامية حول العالم وتتضمن برامج تعليمية باللغة الإنجليزية
وبرامج عن الصحابة، وموضوعات أخرى. كما يتضمن هذا
المشروع إعادة تنظيم الإشراف على إذاعة صوت أمريكا التي تحولها
الحكومة، وثبت أنصار وبرنامج باللغة الإنجليزية و 52 لغة أخرى من
أجل الإذاعة وخدمات التلفزيون فضائية وشبكة الانترنت.

وبدخل أيضا ضمن هذا المشروع الأمريكي إنشاء إذاعة جديدة
بدي في الإمارات العربية المتحدة ناطقة باللغة العربية، بتقنيات عالية
تضمن جودة الاستقبال وتسمح بتغطية الإذاعات العربية المحلية
لتستقبل نفس تقنيات البث. كما بادرت شبكة "CNN" بإنشاء
موقع إنترنت باللغة العربية كذلك بهدف التآزر أكثر.

وافقد أعلن الرئيس الأمريكي "جورج بوش" الأمن في خطابه
للأمم الذي ألقاه في شهر يناير 2002 بصرامة أن هذا المشروع
يدخل في إطار سياسة "الحرب على الإرهاب" "شارح ومورا هذه
السياسة، التي تهدف أمريكا من ورفها إلى تأمين صورها في الدول
الإسلامية ومواجهة العداء لها في العالم العربي، إضافة إلى هذا
المشروع الأمريكي، هناك مشاريع أخرى، منها للمشروع الفرنسي
الذي جاء في البداية لإنشاء قناة تلفزيونية فضائية بالاشتراك مع
الغرب الأقصى على صيغة "MEDI 1"، ويفتح الباب أمام مدراء

من المهتمين، لكن هذا المشروع تعرض لشككته ولم يتحقق بعد، لكن يمكن أن يظهر من جديد.

ما إسرائيل فهي كذلك تحاول التأثير على الرأي العام العربي، فإلى جانب تخصيصها للقناة باللغة العربية، فهي في طريقها إلى إنشاء قناة فضائية باللغة العربية يغطي بها جميع العالم العربي والتحول الفورية .

ومن جراء هذه المشاريع، طرح وزراء الإعلام العرب بعد اجتماعهم بيروت في جوان 2001 فكرة إنشاء وسيلة إعلامية عربية تبت برامجها باللغة الإنجليزية، هذا المشروع أقره طرحة بعد أحداث 11 سبتمبر من أجل القضاء عن التصالح العربية وشرح وجهات نظر العرب، من خلال التوافق التي تبناها هذه القناة خارج الوطن العربي، كما تيمت قناة "العربية" حاليا في إنشاء محطة فضائية باللغة الإنجليزية.

4- القنطرة السميرالوجية:

تجال البساطة الرمزية في الرسالة

الكتابة الإعلامية للقناة في ظل النظام الحالي الجديد.

منذ تربية عند من الزمن، أثبتت قناة "العربية" وجودها الفعير وسط ميلاها من القنوات التلفزيونية العربية البثوث عبر الأقمار

الاستثنائية، ذلك أنها انتهت نفسها طريقا جديدا لم تسلكه غيرها من الفضائيات العربية، انطلاقا من راديو وتلفزيون الشرق الأوسط "MBC" التي دشنت بثها الفضائي في سبتمبر 1991، وكان يحظر منها أن تقدم نوعا مختلفا من الإعلام للمواطن العربي من ظل الواقع السياسي الجديد الذي أعرضته حرب الخليج.

فلقد ظلت الـ "MBC" مثل فضائيات عربية أخرى عينة سياسات التمول أو الجهات صاحبة التمويل، أي أنها وإن لعبت دورا مهما فاعدا معينا، إلا أنها لم تتماشى والمتطلبات الإعلامية لنظام العنلي الجديد والمتصلة في عدم المبالاة بين المواطن العربي ومصادر الأخبار القادمة من وكالات أخبار أمريكية في غلب الأسبان، وكذا إعداده لتقبل التفكير مثل الديمقراطية وسرية المراتك وحقوق الإنسان واقتصاد السوق، وغيرها من متطلبات العصر.

بعد نهاية حرب الخليج الثانية شهدت معظم الأنظار انتقارا واسعا لمحاولات الاستقبال الفضائي، من الخليج إلى المحيط، وكان أمرا ما حدث بإطلاق حرية قناتها والتعالي عن موقف القرض والبيع أبعدها، في نفس الوقت نشر المصورون الأمريكيون في مجال الإعلام والاتصال دراسات تصور أن الإعلام صار من المجالات الجديدة للهيمنة الأمريكية على العالم يعينها السياسي والاقتصادي، ولعززي هذه الهيمنة لابد للولايات المتحدة الأمريكية أن تحصل مباشرة بالمواطنين عبر كافة أنحاء العالم، دون الالتفات لأساليب

الاتصال التقليدية التي بسطت عليها الحكومات احتكراها ومراقبتها والتحكم فيها.

وحاجت قناة "الجزيرة" كثورة في مجال الإعلام العربي، تطمح —كما هو متفقها في البداية على أن تكون نوحا من الـ "CNN" العربية، وحاجت كاستمرار لتحرية توقفت في بدايتها، وهي تحرية فضائية الـ "BBC" العربية التي انطلقت كتحرية رائدة ضمن مجموعة "أوربيت" الفرنسية قبل أن تولفها الشركة السعودية المالكة لهذه المجموعة بسبب إعرافها للقاء مع معارض سعودي، ولم يلق النظام الذي انطلقت به القناة التطرية "الجزيرة" في البداية —وهو نفس نظام الـ "BBC" العربية التي أوقفت —إحسانه بالقبضة ورد الاعتبار خاصة وأن القناة انطلقت في بلد يخاور للعربية السعودية وهو إمارة قطر.

هذا البلد الذي تتوفر فيه عدة مواصفات ملائمة لإطلاق إعلام سمعي بصري عربي، فهذا البلد الصغير لا يتوفر على البحر واستمرارية تاريخيين، ولا شأن له ضمن الحسابات الإقليمية والعالمية، كما لا يخشى من أن يتخذ في يوم من الأيام موقفا مستقلا من إرادات الدول المجاورة أو الدول الصاعدة الكبرى، ثم أن هذا البلد يتوفر على ثروة ثقافية مهمة.

غير أنه لتفصيل هذا الهدف كان لابد من دراسة أحوال قطر السابق الذي لم يبد البروزة اللازمة لهذا الأمر، وهو ما تولاه ابنه باعتباره

تربية قام بها والده إلى الخارج فأطاح به.

علم يكن مهما في ظل النظام الإعلامي الدولي الجديد أن تدخل إدارة مثل قطر عصر الديمقراطية والتعددية السياسية، وحرية الرأي وحقوق الإنسان على الصعيد العملي، ولما كان الأهم أن تحقق صحيفا إعلاميا حرة لا علاقة له بالقيط بالقرب والميل، وبذلك اسم "الجزيرة" يحرر من الجزيرة إعلامية عصرية هذا القدر أو ذاك، وسط محيط من الاستبداد والتمسك والأمية والجهل، إلى حد أن القطريين الذين يتابعون برامج هذه القناة يتصورون أنفسهم أيام بث مستمر لأفلام من الجبال العظمى.

وفي ظرف قصير تليت القناة الجديدة إلهالا كبيرا من طرف للشاهد العربي، بسبب حرائقها وطرحها للنقاش مواضيع محظورة في معظم القنوات التلفزيونية العربية، ولقد كان هذا الإقبال عظيما من بلد إلى آخر، بشكل يتناسب مع درجة تطور البيئات الاجتماعية والحياة السياسية وطبيعة المشهد الإعلامي في كل بلد على حدة.

في المغرب الأقصى على سبيل المثال لا الحصر، أثارت قناة الجزيرة اهتماما كبيرا لدى المشاهدين، خاصة في بدايتها ومن خلال بعض برامجها الرئيسية مثل "الاتحاد للعالم" التي نشرت جريدة "الاتحاد الاشتراكي" القص الكامل لبعض حلفائه، ما ساعد على شد الانتباه إليها أكثر.

هذا الاهتمام يرتبط بتصورية إعلامية مغربية عاشتها البلاد

خلال المثلثين الآخرين خصوصاً، وتحصل في كون الإعلام العمومي لم يكن يحكى مرسة التفكير السياسي ولا الخصوصية الثقافية والفكرية الليبية، وذلك بسبب عضوده المطلق لوزارة الداخلية، بل أن الغرب في لوسط تشاتينات الحق ووزارة الإعلام بوزارة الداخلية، فتحوّلت بذلك الفترة المغربية عملياً إلى أداة للحجيم على الواقع المحلي وتشويه الفلوق العام للمشاهدين المغاربة، إضافة إلى إصرار هذه الوزارة لعدة سنوات على منع لقاء المواطنين طويات الاستقبال القضائي بدعوى أنها تهدد أمن البلاد، فكانت مشاعنة قناة "الجزيرة" ومتابعة برامجها والتدخل حولها في الجرائد بكل نوعا من الانقسام من الفترة المحلية التي يشرف عليها موقوفون تابعون لوزارة الداخلية، فحرفت بذلك القناة لعضوية المغربية نوعا من الانتعاج على قضايا المجتمع خاصة بعد عزل وزير الداخلية في نوفمبر 1999، والذي قضى زهاء الربع قرن في هذه المسؤولية، وتعيين مدير جديد للفترة المغربية، لشرع الجرائد المغربية في نشر بعض النقالات التقنية أثناء القناة القطرية.

ومن جهة أخرى صارت قناة "الجزيرة" متدينا للمشاهد العربي الذي أصبح بإمكانه أن يتقل من محطة إلى أخرى، فتراف عند كل حدث مهم يخطط جهازه على "الجزيرة" ليحرق ماذا يجري، وصار الظهي في محطات تلفزيونية عربية أخرى يتاحل مع إدارته من أجل رفع سقف كلامه وتوسيع هامش حركته في تناول مختلف

الواضح، ضاربا دائما القتل "بالجزيرة".

كما أسهم وجود الجزيرة في دفع الخطات الأخرى، خاصة تلك التي يصل بثها خارج إطارها النظري، وعجز العالم العربي، إلى توسيع نطاقها ورفع مستوى لعبها، فللساعد العربي بفضل ثورة الاتصالات والمعلومات صار قادرا على التحرك هو الأكثر كما يشاء، لأن القوة لم تعد تستطيع أن تسيطر عليه وعلى اتصالاته، ومن هنا كانت له الحرية التامة في اختيار ما يسمح وما يرفض.

ورغم كل شيء، فإن الجزيرة تركت أثرا مهما على الحياة الإعلامية والسياسية على الساحة العربية، في ظل النظام العائلي الجديد للإعلام الذي لا يلاء فيه إلا للأقوى والأصلح، فكمثر من الأمور التي لم يكن بالإمكان أن تحدث لتصل معنا قبل وجود الجزيرة، طرحت اليوم بفضل هذه القوة النظرية، حيث باتت من الصعب تصور الحياة اليومية العربية من دون "الجزيرة" رغم بعض أضرارها السلبية وبعض تقاصها.

لكن أكثر تحد يواجه "الجزيرة" اليوم هو الحفاظ على النجاح الذي حقته طيلة السنوات الماضية، خاصة وأنها تعيش في محيط معاد لها بازدياد الضغوط عليها من مختلف الجهات العربية والغربية على حد سواء والسعودية والأمريكية على وجه التحديد، إضافة إلى ظهور فضائيات عربية منافسة لها وعلى رأسها قناة "كو علي"، و؟ ظل التعددية الجديدة التي أطلقها البث الرقمي والتي أدخلت إلى

حلبة الشائسة لغوات جديدة ما كانت دالة في حسابات المحططين
الاستراتيجيين ولا في حساب المشاهد، من بينها لغة "أشار"
البنانية التابعة "لحرب الله".

حوسلة وتليم شخصي

إن الشعر اللغوي اللوغوتيبي Logotypes، لغة الجزيرة الذي
استعمل فيه تشكيلات معينة من حروف وألفاظ، وكتب بالخط
الطغراني على شكل إحامدة، ملون باللون الأحمر قنهي على
أرضية زرقاء، معروف بالتخطيط وحركات خط قلقت، تشبه إلى
حد بعيد القيثون الطلي. فهذا الشعر، كان حقيقة إحالة قوية
وذلكه للحضارة العربية الإسلامية في لوح عطاها وتطورها،
فالشكل الفني فروعها اشتهر في الخلافة العباسية أثناء فتح
القسطنطينية (الخط الطغراني)، إضافة إلى هذا الاسم الذي ساعده
في انتشارها بهذا الشكل، حيث اتخذ في البداية قصد الإجماع بأن
اللغة لاطقة باسم الجزيرة العربية، كناية على جزيرة إعلانية عصرية
في محيط متخلف، في حين لمجد مثلاً للقرين أبو علي يعاني من اسمه
الذي يمد من انتشاره مقارنة بالتطور الذي حققه.

ومن هنا كان نجاح لغة الجزيرة ناجماً عن اجتماع عدة عوامل
أهمها التكنولوجيا الاتصالية والعلمانية للتطور، والأسلوب

الإخباري التجميعي، ومحاولة الوصول إلى التصلقية والحيادية في سياستها الإعلامية، إضافة إلى رمود اتصال المواطنين العرب تجاه قضاياهم القصوى وتعاملهم معها، وشدت إليها الأنظار منذ البداية، وأعلنت متبعتها بأسلوبها اللبير في العمل وحركتها على طرح القوانين المطلوبة من طرف مختلف الأنظمة العربية، واكتسبت بذلك مكانة عالية في الوسط الإعلامي العربي.

وفي طرف قصير استطاعت أن تحقق انتشارا واسعا وحضورا هائلا في مختلف أنحاء العالم، واستطاعت كذلك أن تضع برنامجا لها "ABC" التي كانت السعودية أضعاف ما كلفت قناة "الجزيرة" دولة قطر. وإذا كان ثمر الجزيرة من الخط الإعلامي السعودي فإن سر نجاحها يكمن في قيامها على مهنة مطبوعة وعلى أداء مثقبي طوري وعلميين لثمرات الأخبار والمراسلين وكذا المستوى العالي للوائح الخويزة الإخبارية، كما يمكن هذا النجاح أيضا في تجسيد "الجزيرة" لشعار "الرأي والرأي الآخر" وفتح هامش للحرية من خلال اتقان واسعة النطاق، وتمكنت من تجاوز قلعة الخشية التي اعتادت التلفزيونات العربية هو جهاز إعلامي إخباري فعلا وليس أداة دعائية فقط. ولقد استمرت "الجزيرة" في الصعود والانتشار رغم الضغوطات التي مورست على إدارتها، وشكلت هذه الاستمرارية دليلا لتحررك إمكانيات بروز قنوات تلفزيونية أخرى على مستوى العالم العربي.

ورغم هذا فإن الجزيرة " قامت بتكسیر ما تعتبره الأنظمة العربية "كتلوعات" بمنح الحديث عنها أو يتم تناولها بشكل خاطئ بهدف تضليل الشعوب والمثولة كسب المخرج، ولذلك حينما تعمدت الجزيرة طرح شن القضايا العربية بحرية وبطريقة مباشرة وصريحة لا تعیم فيها ولا تضليل وصحت لكل الآراء بالتصویر بحرية بما فيها آراء المعارضين، وآراء الأنظمة، هذه الأخيرة أبدت انزعاجها الشديد من المحصر التي تقدمها "الجزيرة" وبالأخص برنامج "الاتجاه للعالم" و"أكثر من رأي" و"بلا حدود"، وألصقت بها عدة تهم كالتضليل والتلفيق والتعديد أنها التلاعب، ومعاداتها، حتى أنها وصفت من طرف بعض الجهات بأنها "قناة إسرائيلية" ناطقة باللغة العربية، وتشكل بالتحطيم مع إسرائيل، ووصلها البعض الأسر بالأصولية. وقال البعض الأسر أنها قناة إرهابية، والتي غدت ذلك للحرية جيهان لهم في قتلها غرفة التحكم حول مهنية الجزيرة، واقتربا على مناقشة القنوات العربية والتفوق عليها، في حد المشاهد بالحقيقة، من خلال برنامج بلا حدود.

إلا أن هذه الضغوط تعمدت أكثر على القيادة القطرية في الحرب على أفغانستان وعلى العراق، ولكن هذه المرة من الولايات المتحدة الأمريكية، التي أرادت المهمة على الصورة وتضليل الشعوب كعادتها في حروبها الخارجية. ولاستمرارية هذه الرسالة الإعلامية الرامية التي أهدت الأمة العربية الإسلامية على الأهل في نقل الحقيقة

وعدم تضليل الشعوب، فكان لا بد من الانحياز للعواصف العاتية في بعض المخططات وبعض الظروف، حتى لا تنكسر شوكة القنابل فكانت القيادة الوسطى التحبش الأمريكي في قطر في وجهة نظري الخاصة.

الفصل الرابع

تحليل الرسالة السمعية البصرية: مثال الفيلم

فيلم رشيدة



وصف الرسالة

أ - المرسل: فيلم رشيدة أحدثت أفلام للمثلة ابتسام حوادي وللمخرجة بحية بشر الشويخ الذي يعتبر الأول الذي نال شهرة بعزوه على 14 جائزة دولية في مهرجان الإسكندرية السينمائي وفيلم رشيدة من الأفلام التي أنتجت عام 2002 بالاشتراك بين الجزائر وفرنسا حيث كان سيناريو الفيلم من إخراج بحية بشر الشويخ والمونتاج كذلك.

والتصوير لمصطفى بن ميهوب، وقد قام بتمثيل كل من بطلته ابتسام حوادي في دور رشيدة بحية راشدي بنور الأم، محمد رملي، رشيدة مسعودان، آمال الشويخ.

ومن بين الصحف العربية التي تحدثت عنه «جريدة الوطن الإسلامي».

ب- الرسالة:

فيلم أنتج في عام 2002، مدة عرضه ساعة و40 دقيقة Rachida
رشيدة والمحررة بيمية بشور شويخ

دراسة سيغولوجية

رشيدة الفتاة الشابة التي تعمل بالمعصرة في إحدى المدارس الابتدائية
كانت تعيش حياة طبيعية بسيطة للأغلبية الأحداث العادية، من أسرة
متواضعة تعيش في كنف رعاية الأم الحنون.

هذه الفتاة تتعرض لإحدى الوقوف التي تغير حياتها جذريا ألا
وهي تعرضها لمحاولة الاغتصاب من طرف عصابة إرهابية، والفرج في
الأمر أن أحد هؤلاء العصابة من معارفهم طالحات لم يجد رفض
رشيدة لوضع القبلة في المدرسة التي تعمل بها فقد تأخرت الحادثة
التحسنة لرشيدة بعد الحادثة الزرع، لم يجد ذلك تنقل الأسرة
العصفرة للكونية من رشيدة وأنها إلى قرية مجاورة للمعصرة تستمر
رشيدة في حالة الانفلاق والانتواء على نفسها إلى حين إيمان
إيمانها لانسام يعتقد عمل لها بالمدرسة القريبة، تستأنف رشيدة حياتها
من جديد لكن الوقوع شاء غير ذلك فتبلى تعالي من قصصات
للتكررة الر قصصات الإرهابية التي تحدث يوميا في هذه القرية مما
ساعد على تولد إحساس الحزن والحقد في نفس رشيدة وعشق

لديها شعورا بالخوف من المجهول وما يحويه القيد ولهذا أصبحت
رشيدة رغبة التشاوم والخسرة للأوضاع السارية في الجزائر
وعصوميا بعد الحادثة الأخيرة التي تعرضت لها القرية للمنطقة
تعرض إحدى عائلاتها أثناء إقامتها لحفل زفاف ليقيم حيث قامت
بمجموعة لرحلية بالتهجم على الفرح وسقط العروس وقتل الكثير
من العازم وكل هذه العوامل ساهمت في الرغبة التي آت إليها
رشيدة فكانت تهرب بالاستماع إلى الأغاني العاطفية خصوصا
أغاني المرحوم حسني ما تستشف منه بعض العاطفة والحناءة الشعور
بالأمان والطمأنينة فكما قلنا بسبب الحوادث التي تعرضت له القرية
مؤخرا فالفرجة لم تكتمل لسكان القرية ونقول الفرح إلى مايم.

من خلال هذه القصة للفرجة نستطرد أن رشيدة ما هي إلا
نموذج من أسرة من آلاف الأسر الجزائرية التي عاشت ويلات
الإرهاب الذي حول حياة الجزائريين إلى رعب وفرح دائمين.

لكن إصرار رشيدة على البقاء وثباتها بالخوف بداخلها واندي
ثرت كانت عوامل أساسية في بقاء بعضها من الأمل في نفسه
رشيدة بصفة خاصة وفي نفوس الجزائريين عموما.

فالفرجة مهمة فكانت من التطرف إلى بعض تفاصيل العنف الذي
ينسلك وراءه البعض من دون أي إيديولوجية أو مور عقائدي مشددة
إلى أنها استطاعت أن تروي قصة تطرح مجموعة من التساؤلات:

لماذا وصلت الجزائر إلى هذه المرحلة من الإرهاب والفساد ؟

ولماذا يلحق الشبان بالإرهابيين ؟ وما الذي يدافعهم لذلك ؟

كل هذه التساؤلات عابثها القيلم ولكن ليس بصورة شاملة، فوضع رشيدة وإصرارها على التحدي خاصة أن المرأة في تلك الفترة السوداء كانت أكثر ضحية حيث أن المجتمع الجزائري يمتكز بالعمادات والتقاليد ينظر إلى المرأة كرمز للشرف والحفاظة على العرض، ورشيدة كانت مثال المرأة الجزائرية للعروة الوثقى، مراسل التاريخ أكثر مثال على ذلك دور المرأة في الثورة الجزائرية ومساندتها للرجل وأعمالها لكل العمالة وإصرارها على البقاء والحفاظة على الشرف أو الموت بشرف

الخلاصة:

تعتبر السينما وسيلة اتصال جماهيرية، وهي فن التعبير عن الواقع بإبداع وقد ساهمت هذه الأسورة في نشر الثقافة والإبداع الفكري وهي وسيلة توعية إن كانت حافظا أو ذات مضمون اجتماعي بحيث تعبر عن ما في المجتمع من اشتغالات وكيفية معالجتها. ولكننا نلاحظ عتة سلبيات في السينما من أفلام ساقطة مضمونها الجنسي، القتل، الانحطاط الخلقي وما يتركه في المجتمع

من انطباع وتأثير ساي، ولهذا يجب أن ننظر من السبيل ما هو
 السبيل ونقيد ونبتدع عن أفلام الشعراء الفارغة.
 فالمسألة يجب أن تأخذ كل الأبعاد السياسية والاقتصادية
 والاجتماعية مثلاً الشعب الفلسطيني وما يعانيه من انطباع في
 المحطات، آفة المحطات وكيفية محاربتها، وتوجيه الإعلام حسب
 الفائدة العامة.

مقاربة سيميولوجية لفيلم شاطئ النجاة

لروبرت زيمكس Cost Away



تمهيد

نعمد الآراء التي قدمناها حول الدراسة السيميولوجية للفيلم
 الروائي على رؤيتنا له وتقييمه كعملية تركيبية تسمح قراءتها بخلق

أشكال يصل فيها الفكر الشخصي والجمهور باستمرار مع ترميزنا
 للمشاركة للعالم، في وجهة النظر هذه تعدل مواقف المخرج
 والجمهور موضوعية الكاميرا باستمرار لكنها لا تخمن عليها بحيث
 تصبح (الحقيقة) مفهوماً والشيء رمزاً وفكرتاً التحريضي من خلال
 البعد، ويأخذ الخاص دلالة أكثر وأصغر بينما يستبقى التأتو
 التكاملي لخصوصيته ويضمن كل من المخرج والجمهور السجل
 الموضوعي بتوترات استجابة شخصية حيطة ما نراه هنا كما في أي
 مكان آخر هو نتاج ما نبحث عنه. وسوف نسيطر معايرتنا على
 الحكم بالضرورة وهذا لا يعد بأية طريقة من حرية المخرج.
 فالأحكام الفنية هي ملك للنفاد كما هي القرارات الفنية ملك
 للفنان ولا تكون حرية مقيدة بترميزنا في تعريف الظروف التي نعتبر
 فيها عمله جيداً. إلا إذا أراد ذلك وإذا كان المرء سيشتغل نفسه بأية
 أدلة من أجل هذه الأدلة فهذا يعود إلى قراره الشخصي يمكن أن
 يقرر أن أهدافه السياسية والعرقية والدينية أو حتى الصحية لتلك
 أهمية طائفة بحيث سيقرر عن إصحابه بأي فيلم يبدو كأنه يبرز تلك
 القيم بعض النظر عن التكاملي الشكلي. وأن السينما لا تهمس¹⁹ إلا
 كدعاية لعلانية أو كعرض بسيط محكم. فما نراه من الأفلام هو
 سبيل شخصية.

¹⁹ أي: الله يورثهم. ترجمة لشدة إيماء: «فيلم فيلم لهم الأفلام» في الفيديو.
 منظور أدبوزار: اللغة المؤسسة للغة الفيديو سوريا، دمشق، 1982، ص 13.

TITLE: Cast Away

YEAR OF RELEASE : 2000

CLASSIFICATION : ■

DIRECTOR : Robert Zemeckis

STARRING : Tom Hanks, Helen Hunt

FILM REVIEW: Tom Hanks stars as Chuck Noland, a FedEx courier executive who spends his life travelling from one location to the next. His life is fast-paced & is ruled by the clock. He is spending less & less time with his girlfriend Kelly (Helen Hunt), putting his professional life ahead of his personal life. Chuck's life takes a turn for the worst one night, when the plane he is travelling on crashes & he is left stranded on a deserted island. He now has to fight for survival. Basic needs such as food, water & shelter become the priorities in his ■■■ changing existence. Hanks is excellent in the role. Cast Away is gripping entertainment from start to finish.⁴⁴

شابلونيء النجاة Cast Away

1- وصف الرسالة

أ- المرسل:

شابلونيء النجاة أحدث أفلام نولان توم هانكس Tom Hanks

والمخرج روبرت زيمكس Robert Zemeckis واللذين سبق أن

لقدما معا (فورست جاسب) عام 1993 ورغم أنه لم يرشح لأوسكار أحسن فيلم عن مسابقة الأكاديمية الأمريكية الشهيرة إلا أن شاطئ النجاة من الأفلام الأمريكية التي أنتجت في عام 2000 ولم تكن منافسة أن يرشح بطله توم هانكس لأوسكار أحسن ممثل وهو الذي سيل وفاز مرتين بالمعزة⁴⁷.

وليس من الغريب أن يفرط المخرج روبرت زيمكنس هذه الفرصة الثانية فهو من كبار المخرجين الذين حاولوا ونجحوا في استخدام التطورات التكنولوجية في صناعة الأفلام في عصر الكمبيوتر على نحو جمالي أو بالأحرى لصنع جماليات جديدة للتعبير السينمائي وليس مجرد الإغمار الشكلية الذي تقرب فيه الأفلام من ألعاب الكمبيوتر إنه مخرج ثلاثية العرصة إلا للتقبل أعوام 1975 و1989 و1990 والأرنب روجرز 1987 وهي ثلاث 1992 وفورست جاسب 1993 واتصال 1997 والفيلم الجديد للمخرج للمغرب الذي والذي ولد في شيكاغو عام 1952 من أكثر مغامراته الفنية إن لم يكن أكبرها حيث لا يعتمد على التكنولوجيا الصوت والصورة للتعبير كما في أفلامه السابقة والأهم أن الفيلم عن بطل وحيد في جزيرة من دون أحداث مشوة مثل التي اعتاد عليها الجمهور في ألعاب الأفلام التسميات الفاضحة.

⁴⁷ ستر أريد. ماريون و. المعلقة في السينما الأمريكية
 مطبوع في وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما سوريا دمشق : ط 1 ، 2001 ص 266

وقد ذكرت طرائق هذه صناعة السينما الأولى في العالم عند
 بنىء عرض الفيلم في بداية ديسمبر 2000 ، يمثل الخطرة على
 الصعيدين الفني والتجاري ولكن الفيلم الذي أنتجته شركة
 سيليزج غريم ولر كس حصد في ثلاث شهور أكثر من 300 مليون
 دولار حاصل وعالج أمريكا بما يؤكد صحة نظرية غولوب
 الأساسية وهي أن جمهور السينما متنوع وبالتالي يمكن نجاح كل
 أنواع الأفلام وليس فقط الأفلام التي يقال عنها مضمونة النجاح⁴⁸.

بعد الرسالة:

شاطيء النهاية Cost Away

فيلم أنتج في 2000 مدة عرضه 134 دقيقة، لخرجه روبرت
 زميكس Robert Zemeckis

ختم حظوظ الرسالة:

تبدأ أحداث الفيلم عام 1995 وتستمر إلى عام 2000 الذي عرض
 فيه وينقسم السيارير إلى ثلاث أقسام القسم الأول في نيويورك
 حيث يعيش تشوك توم هانكس مع زوجته كيلي هيلين هنت ثم
 موسكو حيث يعمل تشوك في إدارة فرع شركة فينرال اكسبريس
 لتوريد الطوبى السريع والقسم الثاني في الجزيرة التي عاش فيها وحده

⁴⁸ جيمز فريد - مخرجون و المخرجون في السينما الأمريكية
 مطبوعات: وزارة الثقافة الفرنسية - فرنسا العربية - مطبوع : 2001 س 2002

لأربع سنوات القسم الثالث في نيويورك مرة أخرى بعد أن أنهته
بمقدمة سفينة حارة في محيط الأطلسي.

اليد - في نيويورك وموسكو تغير عن المعاصرة والنهاية 2000
لا تغير عن المعاصرة فقط وإنما عن دلالة العالم القسم للقرن العشرين
حيث حققت الحضارة الحديثة ثورة التكنولوجيا الكبرى التي نقلت
الإنسانية إلى عصر الجديد ومع ذلك فإن أسطة الإنسان الأساسية
عن سنه والوجود لا تزال هي ذات الأسطة وذلك وهو مضمون
الفيلم الأعظم.

2 - مقارنة نسقية :

أ- النسق من الأعلى (الدسالة):

شاعلي، السعادة أحدث الفلام للمخرج روبرت زيمكنس والذي سبيل
أن قدم فورست جانب عام 1993 ورغم أنه لم يرضح لأوسكار
أحسن فيلم عن مسابقة الأكاديمية الأمريكية الشهيرة إلا أن شاعلي،
السعادة من الأفلام الأمريكية التي أصبحت في عام 2000.

بعد النصف من الأسفل: (الدعاية):

وقد ذكرت (فانزين) مجلة صناعة السينما الأولى في العالم عند بدء عرض الفيلم في بداية ديسمبر 2000، أنه يمثل مخاطرة على الصعيدين الفني والتجاري ولكن الفيلم الذي أنتجته شركة سيليج برام وارنر حصد في ثلاث شهور أكثر من 300 مليون دولار داخل وخارج أمريكا مما يؤكد صحة نظرية هولود الأساسية وهي أن جمهور السينما متنوع وبالتالي يمكن تلحاح كل أنواع الأفلام وليس فقط الأفلام التي يذلل عنها مضمونة النجاح⁴⁹.

3- مقارنة لواتونولوجيا:

أما المجال الثقافي الاجتماعي:

• هوية الرسالة الفنية:

شاعلية النجاة أحدثت أفلام لتحتل نوم هاتكس والمخرج روبرت زينكس والفنانين سبق أن قدموا معا فورست هامب عام 1993 ورغم أنه لم يرشح لأوسكار أحسن فيلم عن مسابقة الأكاديمية الأمريكية الشهيرة إلا أن شاعلية النجاة من الأفلام الأمريكية التي

⁴⁹ سوزان فريد، مخرجون وقيادات في صناعة السينما الأمريكية، مطبوعات وزارة الثقافة الفرنسية، مجلة السينما السورية، مطبوع (ط 1)، 1993، ص 165.

أصبحت في عام 2000 ولم تكن مفاجئة أن يرشح بطله نوج هانكس لأوسكار أحسن ممثل وهو الذي سبق وفاز مرتين بالجائزة⁵⁰ نوج هانكس في شاطئ الحياة يقدم عرضاً مطرداً في فن التمثيل لمدة تزيد عن نصف مدة عرض الفيلم 134 دقيقة حيث يدع ويتألق ويقدم حرساً في فن التمثيل لم يسبق له مثيل وقد استغرق تصوير الفيلم أكثر من سنة حتى يتاح للممثل أن يلعب وزنه وتكوينه الجسدي بعد أن تعرضت الشخصية التي يمثلها لحادث سقوط طائرة واضطر للحياة وحيداً في جزيرة معزولة لمدة أربع سنوات⁵¹

٢. الممثل التضمينية :

ولكن هناك قراءة لطيفة للفيلم تدله إلى عمل فني كبير له أبعاده الإنسانية ما وراء الواقع التي تدور أحداثها في الحياة ووجود الإنسان في الكون.

٣. مجال الإبداع الجمالي في الرسالة :

من أكثر ملامحه الفنية إن لم يكن أكثرها حيث لا يهتد على التكنولوجيا الصوت والصورة المتطورة كما في أفلامه السابقة

⁵⁰ نوج هانكس : مغرمون و متفانين في السينما الأمريكية
 منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما سوريا دمشق : 2001 ص 266
⁵¹ المرجع نفسه ص 267

والأهم أن الفيلم عن بطل وحيد في جزيرة من دون أحداث مثيرة مثل التي اعتاد عليها المشهور في أغلب الأفلام التسعينات الماضية³².

4 - مقاربة السيميولوجية :

أ - مجال البلاغة والرمزية في الرسالة :

وقد ذكرت قارئتي مجلة صناعية السينما الأولى في العام عند بدء عرض الفيلم في بداية ديسمبر 2000 ، يدل عاطرة على الصعدين الفني والتجاري ولكن الفيلم الذي أنتجته شركة سينارج فريم وار كس حصدا في ثلاث شهور أكثر من 300 مليون دولار داخل وعارج أمريكا مما يؤكد صحة نظرية هولودو الأساسية وهي أن جمهور السينما متوسع وبالتالي يمكن إنتاج كل أنواع الأفلام وليس فقط الأفلام التي يقدل عنها مضمونة النجاح ومثل أي فيلم هولودوي هناك أكثر من قراءة لفيلم شاطئ النخلة الذي كتبه بواحدة وفيلم برووكس في لرابطة الأولى إنه ميلو دراما عن رجل يتبادل الحب بعقل مع زوجته ولكنه عندما يخفي عنها أربع سنوات يعود وجودها وقد تزوجت من رجل آخر وأنجبت منه والقراءة الثانية أنه معالجة جديدة لفكرة رواية روس كروندو وللحرفة والتي يعتبرها البعض من كلاسيكيات أدب الطفل عن

³² بومبارو ترجمة الفيلسوف الكندي السيمياء - منشورات بوزوا للطباعة العامة
السينما مشرق 1997 ص 63.

الرسائل التي نشرت سلفته واستطاع أن ينحو وحقق في جزيرة بعيدة عن الخطرات الحديثة ولكن هناك قرابة الثقافة للفيلم تحية إلى عمل فني كبير له أبعاده التاريخية ما وراء الواقع الفني فهو يتأمل في الحياة ووجود الإنسان في الكون لهذا أعدت الفيلم عام 1995 وتضمن إلى عام 2000 الذي عرض فيه وينقسم السيناريو إلى ثلاث أقسام القسم الأول في نيويورك حيث يعيش تشوك في يوم عاكس مع زوجته كاري ميلين تحت لم موسكو حيث يعمل تشوك في إدارة فرع شركة غينرال اكسبريس للبريد الدولي السريع والقسم الثاني في الجزيرة التي عاش فيها وحده أربع سنوات القسم الثالث في نيويورك مرة أخرى بعد أن أُنقذته بالصدفة سفينة حاملة في محيط الأطلسي.⁵⁵

البداية في نيويورك وموسكو تعبر عن المعاصرة والنهاية 2000 لا تعبر عن المعاصرة فقط وإنما عن دلالة العام للفيلم للقرن العشرين حيث حققت الحضارة الحديثة تقوية التكنولوجيا الكوي التي نقلت الإنسانية إلى عصر الحديد ومع ذلك فإن أسطورة الإنسان الأساسية عن الحياة والوجود لا تزال هي ذات الأسطورة وذلك وهو مضمون الفيلم الأصغر. في حياته وحده على الجزيرة للتعزلة القاسية إلا من أشجار جزر الحد يعبر تشوك عن الإنسان في إنشائه الأول صمما

⁵⁵ جيمس كيني، بيت سلفته والفقيرين.
ترجمة كمال الدين محمد، سورية: سافل، ط1، 1998، ص 60.

أُزِلَ إلى أسفل السافلين وكيف استطاع بقوة طرودة البقاء أن يعيش ويستمر في الحياة تحقيقاً للخلاص الجسدي بالتجاذب للحصول على الطعام ولقاء والتأوى ثم اكتشاف النار وينطلق من تلك الطرودة يصبح تشوك طوقاً من الأحشاب يخوض بها مياه المحيط والأمواج للتلاطفة العيفة على أمل النجاة مفضلاً ذلك الموت وحده في الجزيرة بالفعل ينجح الانتصار على الطبيعة ويعو تشوك في نفس الوقت عن الحاجة الإنسان إلى الأمر حتى أنه يرسم على الجدران الكهوف مثل الإنسان الأول ويصنع من كرة الخشب لها الأمواج من طرود طائرة شركة البريد التي سقطت وجه إنسان يطلق عليه ويلسون لكي يتحدث معه بل إنه يصنع هذا الوجه من دم يده التي جرحته، فتح تشوك كل الطرود التي ألقت بها الأمواج ما عدا طرد واحد وجد عليه رسماً لخناصير وكان هذا هو الطرد الوحيد الذي حملته معه على الطوقاة وأوصاه إلى عودته في أمريكا بعد إنقذائه وعودته إلى الحياة المعاصرة مرة أخرى وهذا الرسم يعبر عن حاجة الإنسان إلى الخلاص الروحي أيضاً سواء نجح في التوصل إليه أم فشل ويؤكد ذلك أن تشوك لا يوجد أحداً في الطول لترسل إليه أم فشل ويؤكد ذلك أن تشوك لا يوجد أحداً في الطول لترسل إليه طرداً وحدهما يلف في مغرق طرق في مشهد النهاية ترشده امرأة في مغرق الطرق وتبدو حاجة الإنسان إلى الخلاص الروحي ونجته منه في الحب الذي يملكه تشوك لزوجته كبلي فبفضل هذا الحب

علق على الجزيرة وكان من نواجع صراخه من أجل البقاء وإجابه
 في التحلة وزواج كيلي في غياب تشوك بطرح السؤال عن الأسر
 وعن الحب وعن المجتمع لقد أحبه ولا زال تحبه ولكنها لا تستطيع
 الحياة معه بعد زواجها وإجابتها من زوجها وما هو بعد نفسه وحيدا
 مرة أخرى كما كان في الجزيرة وكان الوحدة في نفس الإنسان
 وتصل برحلة السباريو إلى القروة في المشهد⁵⁴ الذي يقول فيه
 تشوك بعد عردة إنه حاول الانتحار على الجزيرة ولكن الأعضاء
 التي علق بها الشقة لم تعمل ثقل جسده وهذا الحدث يفسر نقطة
 شاعنة فيها وهو يستكمل أحبال الطرافة بحبل على شكل مشقة
 بدعة من شجرة عالية وعدم تصيد محاولة الانتحار هنا والاكتفاء
 بذكرها في الحوار بعد بجاته ينفي عن الفيلم الطابع الفيلودرامي
 ليصبح عيلا يتم تأمل الطفل ويعلق بالقروح في أن واحد.

⁵⁴ جاك أومون - ميشال ماري ترجمة الطرب حسي، نطاش 1989
 مطبوعة بوزار، 1989 المؤسسة العامة للثقافة نطاش 1999 ص 93.

خلاصة

إن علم الخرافة في الدراسات السيميولوجية المتقدمة (التاريخ نظريته، تركيبته، مقارنته، وغيرها...)، يمكننا من دراسة العلاقة الزمانية والمتقدمة جدا للسيميولوجيا، على ما كانت عليه أيام دي سوسور وشارل بوس. ولعل ما يور ذلك هو مشروعية البحث السيميائي للرسالة البصرية، والاكتمال للوقت الذي فرضته الصورة بتعليقها وأشكالها المتعلقة في حياتنا اليومية. فهي في ألبت بنون استغلال، في الشارع، في المؤسسة، في الأسواق... فالخضع والتفانيات السائدة تقوم بتطبيع البعد الرمزي والقياسي والإيديولوجي للصورة على حد قول Barthes.

إن المصير إلى المقاربة السيميولوجية بعد خطوة ضرورية وعامة في الكشف عن القيم الدلالية، والعلامات السند، لأن السيميولوجية جاءت لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التحريية أي لها رياضيات العلوم الاجتماعية والإنسانية، وإعادة طعن في ثرائها للصورة والإنسان والتاريخ. وإن جعل الدلالات التي تنوعها الرسالة البصرية من خلال بعدها الأيقوني والاشكالي ليست وليدة مادة تضمينية عامة وسطي غزوة وشبه في أشكال لا تنمو، بل إنها أبعاد أنثروبولوجية واجتماعية وعظمية إنسانية.

ولهذا فالألوان والأشكال والمخطوط تنسرب إلى الصورة عملة بدلايتها السابقة، فإذا حُر في الصورة موجه باعتبار دلالة السائلة لا باعتبار وجوده الذاتي كألون ضمن ألوان أخرى، وكل تلك الأمر مع الأسفر والأزرق والأبيض. وما يصدق على ألون يصدق على الشكل الهندسي (التريع أو المثلث أو المستطيل أو المربع)، فهذه الأشكال دلالات أخرى نحو التشكيل الهندسي لتطبيقات منقطعة من كون لا حد له. وهذه الدلالات تعني البعد الأيقوني وتنوع من دلالاته. وما يصدق على البعد التشكيلي يصدق على البعد الأيقوني. فالمطاب القاطع هو الذي تحول الوجه والإقامة والمضو إلى ثورة لإنتاج الدلالات وتعيد كمناس استهلاكها، وكما أشرنا إلى ذلك في فقرات هذه الدراسة، فمن في حاجة إلى معرفة كبيرة لإدراك كل الإعجابات التي تنوعها إقامة عملي أو نظرية متوسطة أو إحصائية معقدة على شعاع حرة.

عندما كان المستوى الأول من القراءة يرتبط بأفكار فرسالة البصرية في أبعادها الفنية والتشكيلية والتقنية، ويحصر في التعامل مع ظاهرية الصورة في استغلال من فاعليها، فإن المستوى الثاني يرتبط بالتدليل أو التأويل، أي والتحدث عن قيم دلالية تعد الصورة بهذا لها، أي تقدم الصورة من أجل التمثيل للبيئة ما أو قيم ما. وبالتالي الفاعلة الأساسية، التي يجمعها الميساني في تركيب الصورة

ابتداءً من شكلها، إلى تنظيمها الداخلي والتنظيم الجمالي واستخدام
الألوان وعمق الصورة:

La sémiologie de l'image

- préface.
- introduction
- Première chapitre : les concepts de la sémiologie

le signifiant = signifié linguistique. Nous pouvons distinguer trois caractéristiques différentes, mais interdépendantes, du rapport entre signifiant et signifié. On voit le premier rapport est arbitraire signifie qu'il n'y a pas plus de raison liée au signifié ou au signifiant qu'il soit tel qu'il est qu'autrement. Le signifié du mot 'table' pourrait tout aussi bien être exprimé par d'autres signifiants. D'ailleurs, pour un même signifié (ou des signifiés voisins), les signifiants varient d'une langue à l'autre. Et on voit aussi le rapport entre signifiant et signifié est nécessaire en ce que le signifiant ne serait pas décodable (et donc le signe ne fonctionnerait pas) si un rapport n'existait plus. Et enfin, le rapport entre signifiant et signifié est conventionnel, en ce qu'il est établi par les conventions linguistiques valables dans la communauté concernée et ne peut être changé sans l'établissement, dans cette communauté, d'une nouvelle convention.

la relation entre le message linguistique et le message visuel. Une analyse des signes d'une langue ne peut être réduite à une simple articulation signifiant-signifié. Le fonctionnement des signes repose sur l'articulation à plusieurs plans, parmi lesquels :

- la forme graphique
- la forme phonologique
- la forme morphologique
- la forme syntaxique (notamment catégorie morphosyntaxique)
- la forme sémantique

Ainsi, la forme graphique d'un article n'est pas la forme phonologique dont elle est une transcription fondamentalement arbitraire. Mais la correspondance entre forme phonologique et forme graphique peut être complexe. A une même forme phonologique peuvent correspondre plusieurs formes graphiques différentes.

La forme phonologique elle-même donne lieu à des réalisations phonétiques différentes. Une même forme casuelle (qui relève du plan morphologique) peut avoir des valeurs syntaxiques et sémantiques différentes. Une même forme phonologique peut correspondre à des valeurs morphosyntaxiques différentes.

- Deuxième chapitre : sémiologie de l'image

Les travaux portant sur la sémiologie de l'image, sur sa lecture, sa structure, sur les conditions socio-psychologiques de son émission ou de sa réception, sont nombreux, très variés puisque entrepris aussi bien par des psychologues que par des linguistes, des journalistes, des photographes, des peintres ou des publicitaires. On va lancer sur les trois référents de l'image que sont les langages, le réel, le sujet ou ses "fantasmes". Et on rend compte de la complexité de la production-réception des images. L'image est constituée d'un ensemble de langages en interaction. L'image visuelle est elle-même constituée par l'articulation de codes différents (formes, couleurs, cadrages, etc.). L'image peut être aussi ~~composée~~ (bruits, musique, paroles, silence) qui ont aussi leurs propres codes (intensité, hauteur, etc.). De plus en plus, le langage verbal (oral, écrit) associé à l'image, ou à l'origine d'images complexes où les langages sont en interaction les uns avec les autres. La particularité de l'image, c'est qu'elle entretient toujours un rapport avec le réel du monde ou de l'imaginaire. Ce rapport est plus, ou moins d'ordre



analogique au symbolique. Toutefois, ce qui différencie le signe iconique du signe verbal arbitraire est bien cet effet de figuration plus ou moins concrète qui renvoie le récepteur à des éléments du réel.


Le troisième référentiel de l'image, c'est le sujet qui la regarde et en construit les significations. Ce sujet engage en effet dans la réception de l'image de multiples compétences telles que la vision, la perception, la reconnaissance, la compréhension, l'imagination, l'investissement personnel. Et on insiste particulièrement sur le travail intellectuel que permet le langage verbal dans la réception des images. E. Beuveniste (1966) distingue par exemple le rôle de la parole pour "mettre en parallèle" images et langage verbal, en essayant de traduire, de dire la même chose avec des mots. Mais un autre rôle de la parole est essentiel en particulier à l'école quand elle sert à analyser, interpréter, mettre en relation les divers éléments de l'image pour mieux la comprendre. Enfin, il est aussi possible de créer "en correspondance" un texte à partir d'une image, en essayant de trouver avec les moyens propres au langage verbal certains effets esthétiques créés grâce aux signifiants de l'image: le poète Jean Tardieu, qui a créé des textes à partir des aquarelles de Jean Bazaine, n'a essayé ni de traduire, ni d'expliquer mais de trouver avec le pouvoir propre des mots une correspondance avec la peinture.

- troisième chapitre : l'analyse des messages visuels.

le contexte de production et de réception des images, le contexte de production et de réception, inscrit bien les trois référentiels de l'image dans un contexte de production qui décrit le chemin de "l'image source" mais qu'elle ne parvienne au récepteur: l'image est toujours inscrite dans des dispositifs de présentation, de sélection, de "conditionnement", de circulation, et la grille d'analyse

peut donner une grande satisfaction dans le domaine de réception. A qui et à quoi sert un album de photos familial? Qui va le regarder? Quand? Qui a traité et disposé les photos dans l'album? A la télévision, comment s'effectue la sélection des images retenues pour leur présentation dans un journal télévisé, quand vont-elles être présentées dans le temps, quelle sera la durée consacrée, les images seront-elles accompagnées ou non d'un commentaire, fait par qui? C'est celui qui est à la base de l'image  qui a fait un certain nombre de choix plus ou moins conscients au niveau du réel retenu, des codes sollicités, des effets à obtenir pour le futur récepteur. Mais cette "image-source" va être inscrite dans un processus complexe de production privée ou professionnelle, artisanale ou de masse, avec les médias. P. Schaeffer a montré comment derrière le dispositif apparent de présentation des images à la télévision, il existe des "milieux autorisés" (pouvoirs économiques, politiques, sociaux, culturels) qui exercent leurs influences sur le collectif de production. Le téléspectateur bien souvent n'a pas conscience de la façon dont les images initiales ont été ainsi traitées en fonction d'un certain nombre de contraintes.

Selon les périodes de l'histoire de l'enseignement des images, certaines  de ce schéma ont été activées: on va voir par la suite que l'institution scolaire a privilégié par exemple tantôt la représentation du réel, tantôt les langages  l'image, et que ce n'est que très récemment que le sujet récepteur ainsi que le contexte de production-réception ont été pris en compte.

Tout le problème est d'aider les enseignants à prendre conscience des choix qu'ils ont faits, des  de ce schéma sélectionnées ou ignorées, des enjeux sous-jacents à ces choix.

- المطبعة، طابعت الإحصاء، دار الشرق، بيروت، 1984.
- مارجاني، علي بن محمد السيف، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 1، 1991.
- جومات، كلود إريوت لوپولون، دار نشر الهدى للنشر، ط 1، بيروت، جامعة القادسية، دار نشر الهدى، 1997.
- جوز، محمد، دار الشرق، دار نشر الهدى، دار طابعت الدراسات، دمشق، ط 1، 1988.
- حادي، أحمد، مباحث في الفلسفة، بيروت للطبوعات الجامعية، ط 1، 1994.
- حوت، طارق، تونس في السبعينات، دار بركات دار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987.
- د. هسي، حبيب، تاريخ الفن في العالم - طبعة الشركة العربية سنة 1966.
- د. بن مالك، رشيد، السيمياء أصولها وتاريخها، مطبوعات الإحصاء، سنة 1981، ص 21.
- د. حلي، علي، الفن والحضارة، مؤسسة الجمعية للدراسات والنشر، ط 1، 1982.
- د. فاضل، صلاح، الفنون المعمورة ومصر، دار الشرق للنشر، ط 1، 1997.
- د. هيو أحمد، الأديبة، الكنية وأصلها، دار الشرق، سوريا القلعة، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط 1، سنة 1984.
- د. حمزة مصطفى، أسرار الفنون، مطبع إقرأ، بيروت، لبنان، 1995.
- دار حادي، أحمد، الطبقات الأدبية، دار الشرق، الشركة المصرية العامة للنشر، ط 1، 1996.
- زيات، بطرس، فنية الصورة في الشرق والغرب، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط 1، سنة 1993.
- سيف، فكتيحية - فكتيحية في الفن - ترجمة أحمد عبد القادر محمد - طبعة المصرية العامة للنشر، ط 1، سنة 1971.

سوزا قصص. تلك السيميوطيقا من خلال كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، دار الناص
القاهرة، 1986.

الطيب طيار، مبادئ الفلسفات البنيوية، دراسة تحليلية سيميولوجية، ط1، دار
النسبة للنشر والطباعة، 2001.

عبد الحزوز، بن عبد الله، العرب ومسطح اللغة العربية، معهد البحوث
والدراسات العربية، 1975.

عبد ط الحزوز، التشكيل وروح الأبطال وسيميولوجية الاتصال في الفن التشكيلي،
للمدرسة الحديثة للنشر، بيروت، سنة 2003.

عبد من الحزوز، ترجمة وتقديم أمبر كوزيا، سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية
مستغرقة، وزارة الثقافة، سورية دمشق، 1997.

عبد الحزوز، طيار، علم الحياة، علم تطبيقي للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق،
1988.

الحزوزي، عمار الحليم، (دع سليمان دينا، دار الطراف، القاهرة ط2، 1974).

الحزوزي، عادل، علم الحياة عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1،
1985، ص13.

إي. ط. يوكيو، ترجمة أسماء زكي: الفيلم كإعلام فهم الأعلام و
طبيعته، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، سورية، دمشق، ط 1،
2002.

كندل عرف (دع شوقي جلال) الأصوات والاشعار، القاهرة، طلبة المصرية العامة
للكتاب، 1972.

مطرب اسلم، ترجمة أسماء مزمل، تشريح لغزنا دار الشروق للنشر و الطبع
بيروت ط1، 1977.

مارسيل، ديسكول، اللاهجات السيميولوجية للمدرسة (دع عبد الحفيظ و أمروت،
إيطاليا الشروق، نشر البيضاء، 1987.

ماريان، محو إسحاق، فن التصوير الفوتوغرافي، دمشق سورية 1979.

مهدي خليل. مصر. حرس الأقطار وفلاحتها في البحث التاريخي والفلسفي عند العرب. دار الحرية بغداد. 1980.

نصر عبد القوي. حياته. حياته الأولى. مجلة العربي. العدد. 496. مارس 2000.
عليك. أحمد. عالمي السيمولوجيا إفريقيا الشرق. ط1. 1994. ص. 15.

مجلات ومجلات

إبراهيم. محمود. عناصر القبلية وفلاحتها في القبلية العربية سيمولوجيا السيمياء :
مجلة الاتصال . العدد. سنة 1996.

القاسمي. خليل / السيمياء عند يوسف. مجلة الدراسات العربية. العدد. أبريل
1996.

د. محمد. عبد الملك / بين السيرة والسيمياء. مجلة أبحاث الحفلات جامعة
وهران. عهد اللغة العربية. ع2. يونيو 1993.

الحاج صالح. عبد الرحمن. تعليم اللغة العربية في السليم الأسامي وإمكانية استغلاله
من البحوث العلمية الحديثة بواسطة المجلس. 1997.

د. أماني. نصر. السيمياء العربية. الاتصال. العدد الثاني. العربي. مجلة العربية
للأصالة. العدد 17. جافني — جون 1998

عوي. الحسن / السيمولوجيا الإشكالية الاجتماعية عند رولان بارت. مرجع سبق
ذكره. ص. 60

بن مالك. رشيد. البحث السيميائي في عصر. مجلة السيمياء و النص الثاني. أعمال
علمي. عهد اللغة العربية وادها جامعة حلب 17/15 ماي 1993

أمية رشيد. السيمولوجيا مفاهيم وادها مجلة أصول ع3. 1981

عروة عورت. السيمياء والسيمولوجيا. مجلة العلوم الإنسانية. ع17. جون
2002

عبدان. أحمد. البحوث العلمية الجاهلية في اللغة. مجلة التواصل. العدد.
يون 2000.

عززي، حسن، طالع بلاغة الصور، مجلة الفكر العربي، القاهرة، مركز دراسات الوحدة العربية،
 العدد 84 سنة 1991 .
فرايمع لألمية

message photographique, in *Obrvie et l'obus* ; p 11 Le
 Mythologies, Paris, Seuil, 1957, p 200 Roland Barthes
 Genzel david,/ de la publicité à la communication, opoit,
 p153

Rhétorique de l'image", in *Obrvie et l'obus*, Seuil, 1982, p
 25

Bernard Cocula, Claude Peyrouet/ Sémantique de l'image,
 opoit. p37-38

Michel Jouve / communication et publicité : rhétorique et
 pratique, opoit p109

Genzel david,/ de la publicité à la communication, opoit,
 p153

Michel Jouve / communication et publicité : rhétorique et
 pratique, opoit p109

Laurent gervereau/ voir comprendre analyser les images,
 Paris, Edition, découverte, 1994

Bernard Cocula, Claude Peyrouet/ Sémantique de l'image,
 opoit. p37-38

Orestinas ,routee semiotique .hodrette.paris.1979.p339

dabois jean.giacomo methox .guespin louis .dictionnaire de
 l'linguistique .paris ed librairie larousse 1973.p117.-

baylan christan. Fabre poulation des la linguistique.
 paris.ed fernand nathan. 1975 p3.

jacque durand.les formes de la communication. Premier
 ed.saint-trois imprimerie damas. 1984 .p6

greimas algrdas julien. du sens .ed le seuil..1970.p33.

figes baptist.pagano christian.dictionnaire des media
 .France.maison mame.1971.p361.

Bernard Brochand, Jacques Lendrevie/ publicitor, op oit,
 p363

<http://aidbenegrad.free.fr/aid/art1.htm>
<http://www.aitabliberly.com/2003/index2003/taibliberly.soun2003.htm>
أحمد عبد الله تقي: سيولوجية القلب البصري، ومساترة
الرسائل البصرية
http://www.aljabriabed.com/n57_07.htm
<http://aidbenegrad.free.fr/aid/art1.htm>
<http://aidbenegrad.free.fr/aid/art1.htm>
http://www.aljabriabed.com/n57_07.htm
http://www.aljabriabed.com/n57_07.htm
<http://www.islamonline.net/Arabic/Science/2003/03/Article3.htm>

الفهرس

7	تقديم
13	المقدمة
19	مخطط عام
19	سيماتية الصورة
21	الرسالة البصرية ولسان الإنارة
24	لغة الصورة الفوتوغرافية والتكنولوجيا
26	الأسطورة والصورة الفوتوغرافية
29	حرفة الخطاب الصورة الفوتوغرافية
30	مقارنة الصورة الفوتوغرافية وآليات التشويه
32	إشكالية قراءة الصورة الفوتوغرافية
34	الرسالة البصرية وإنتاج المعنى
37	تركيب الصورة
38	المعنى الحقيقي والمعنى المجازي
40	السند والمستقر:
43	الباب الأول تطبيقات الأولية للتكنولوجيا
45	الفصل الأول التعبير الفكري: من علم النحو إلى الألفية البصرية
48	تعريف مفهوم السمعاء
51	مفهوم السمعاء اصطلاحاً
52	العلاقة في التراث العربي
60	أنواع العلاقات وسماتها الدلالية
64	الأساتذة البصرية.
66	عن المسلمات (العلمية و الموضوعية)
66	موضوعات المسلمات.
68	ما هي البصرية

69	نشأة البهوية
71	البيانات الملوح البهوية عند ذي سوسور
75	الفصل الثاني اللائل الأسمي : علاقة لائل بالمطلول
77	ملهوم السيمبولوجيا
80	موضوع السيمبولوجيا
82	المدرسة الأمريكية
84	التصنيف الأمريكي لللائل
84	الأيكونة
85	الموشر
86	الرمز
87	مجالات السيمبولوجيا
90	المدرسة الفرنسية
92	القوة و الإشارة
93	الرمز و اللائل
97	إشكالية ازدواجية المصطلح
99	علاقة التسميات بالصفات
100	ملهوم العلامة التسمية عند ذي سوسور
103	الفصل الثالث الصفات والذاتة
103	الصفات.
103	تعريف الصفات وموضوعها.
104	أزمة الصفات في القرن 19م:
106	للسان واللغة والفن:
107	مادة الصفات ومبناها
109	المرادف الفارسية لعلم الصفات

112	علم الدلالة
113	علم الدلالة التاريخي:
114	علم الدلالة الوصفي:
116	مبالات علم الدلالة وعلماته.
119	الفصل الرابع العلاقة بين الرسالة الأدبية والرسالة البصرية
119	الرسالة الأدبية
121	العلامة الشعرية
122	استيعابية العلامة:
123	ثبوت العلامة واستمرارها
124	تطور التفسير لوجها
131	الرسالة البصرية
134	الشكل
135	رمزية الشكل و الخطوط
137	قوانين تكوين الشكل
139	أساطير التكوينات
142	منهجية لغوية في تحليل أشكال الرسم على الورقة
143	رمزية الألوان
144	الضوء :
145	الظل :
146	النقش
146	المجموع
151	الفصل الخامس البلاغة في الرسائل البصرية الشفهية
151	بلاغة الصورة عند السيميائيين

152	رواى بارت والبلاغة
153	انظر أحداث موضوعية
155	أوجه البلاغة في الرسالة البصرية الثانية
156	إلهامات استهلاكية
156	إلهامات تركيبة
157	- التكرار Répétition
158	- التشبيه Similarité
158	تكرار أو التكدس Accumulation
158	- التضاد Opposition
158	- التناقض Paradoxe
158	- الإضمحلال الحذف Ellipse
158	- تسمية الكلام، تسمية المعنى Circumlocution
158	- التعليق Suspension
159	- التكميل والتعطيل Réticence
159	- تجميع عناصر Tautologie
159	- المبالغة Hyperbole
159	- الاستعارة Méaphore
159	- المجاز المرسل Métonymie
160	- عبارات التلميح أو التلميح Euphemisme
160	- القورية Calembour
160	- قلب Inversion
160	- التماثل Homologie
161	مساويف إنتاج المعنى (مع فصل البلاغة)
163	فصل فلكي سيمبولوجية الصورة

165	الفصل الأول المصورة بين العين والكاميرا
166	شريف العين
166	مقاة العين
166	القرنية
167	القرحبة
167	البؤبؤ
167	القشابة
167	كثف ترى بالعين ؟
169	آلة التصوير (الكاميرا)
170	جهاز الحساسات
170	جهاز وضع الفيلم
171	جهاز لقط المصورة
171	جهاز تسجيل لقط الحساس
173	الفصل الثاني الاتصال والرسالة البصرية
173	الاتصال
174	الاتصال المرئي
175	الاتصال اللفظي
175	الاتصال الشكلي
176	استراتيجية الاتصال
178	مخطط جاكوبسون
178	مخطط أيزنر
184	وظائف الاتصال
184	الوظيفة البصرية

184	الوظيفة التعبيرية
186	الوظيفة المرجعية
186	الوظيفة التكوينية
186	الوظيفة التشاركية
187	الوظيفة الشعرية
187	الشعر في عملية التواصل
190	الصورة وسيلة اتصالية
191	الخصائص الاتصالية للصورة
195	تطور الصورة
199	بنية الصورة
203	الفصل الثالث أنواع الرسائل بصرية فائقة
203	الصورة المسطحة فوتوغرافية
205	ظهور الصورة عند العرب
206	تعريف الصورة وأقسامها
206	تعريف الصورة حسب المعاجم والمصطلحات
208	الإنشغاف الجميلة للصورة الفوتوغرافية
209	تعريف الصورة المسطحة
211	أنواع الصورة المسطحة
211	الصورة ذات الطابع النفسي الجمالي
212	صورة الإعلان
212	الصورة الشخصية
214	صورة التحديق المسطحة
215	الصورة الشعرية
216	صورة وسيلة إعلامية

217	أجناب أفقي الصورة والمصور الصنفي
217	طبع الصورة وتغييرها
219	كثافة الصورة السالبة
219	نوع الورق المستعمل في طبع الصور
219	نوع وإبرة الضوئ المستعمل في عملية الطبع
220	صفات المصور الصنفي
223	الفرحة الفنية
238	الكثير والكثير
243	الشمس
251	الفصل الرابع الصورة والصوت: عناصر التغيير السينمائي، وأهداف نقرأ الفيلم ؟
251	تمهيد
251	السينما والفيلم
252	أهم الإقليم و الترميز
253	أوليس لومبر
255	صناعة الفيديو
257	دليل السينما
258	التاريخ القديم
261	أنواع التحليل والتقنية
262	أنواع وصيغة (الرسالة)
262	أنواع شاعرية (الدعوى)
262	أنواع وثائقية (الدعوى)
262	مكونات وعناصر الخطاب السينمائي (الفيلم)
262	التركيب السينمائي (المرئيات)

263	السرنية القلمية
265	سويحية الإضاءة والإعلام:
266	سويحية حركة ومواقع الكاميرا
269	الفصل الخامس تحليل الرسالة البصرية
269	مذاهب تحليل الرسائل البصرية
272	وصف الرسالة
275	مقاربة إيكولوجية
276	مقاربة سيولوجية
279	الفصل الثالث تحليل الرسالة البصرية
281	التحليل السيولوجي لصورة سقوط باندا
281	وصف الرسالة
283	مقاربة نسقية:
285	مقاربة إيكولوجية :
291	مقاربة سيولوجية:
295	التحليل السيولوجي لصورة الطفل محمد جمال كفرة
295	وصف الرسالة
297	مقاربة نسقية:
298	مقاربة إيكولوجية :
300	مقاربة سيولوجية:
302	التحليل السيميائي للصورة التي أبهرت العالم
303	وصف الرسالة
305	مقاربة نسقية:
306	مقاربة إيكولوجية :
310	مقاربة سيولوجية:

313	الفصل الثاني مقارنة سيميائية الوحدة اللفظية و اللفظية البصرية
343	الفصل الثالث مقارنة سيميائية الوحدة الإشارية والشعار
381	الفصل الرابع تحليل الرسالة السمعية البصرية: مثال الفيلم

تأليف: 3005-373

ترجمة: 8-333-54-9961

دار الغرب للنشر والتوزيع

طبعة 52 مسكن رقم 101 أحياء - وهران -

الهاتف: 31-44-94-41-4041 / 31-65-41-441-041



الأمم المتحدة، المقرر عهد الخلفي. أمثالاً، سيمور لوجية الصغرى
قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة وهران (الجزائر)، من مؤلفاته:
سفر الزوارف الإسلامية.

— *Journal of the American Medical Association*, 1997; 277: 1025-1026

[illegible]

مركز البحوث والدراسات في اللغة العربية والعلوم الإنسانية

« *Maître Ahmed Assouline, directeur général de la revue, a écrit dans le numéro 107 de la revue : « L'analyse des menaces et des opportunités de l'industrie agroalimentaire en Tunisie ».* »

Minéralogie visuelle donc, essentielle à l'heure où les images se multiplient, se transforment, s'hybrident... Une telle situation rend plus que jamais nécessaires nos circuits réflexifs et l'usage pour que les jeunes soient capables de décoder et analyser ce qui se critique et les messages visuels que les médias et de plus en plus. L'appartenance à l'histoire culturelle et à l'usage est donc essentielle et est ignorée. En apparence, les analyses de l'image, et l'usage dans une œuvre ou un mouvement de la culture ne manquent pas...)

100

universitäts. 1982. Institut des Sciences de l'Atmosphère et de la
Université Michel de Montaigne, Bordeaux.)

مكتبة
النقد
الأدبي

